上海高校音乐人类学E-研究院　西方音乐人类学经典著作译丛　主编　洛　秦

The Study of Ethnomusicology

民族音乐学研究

31个论题和概念

Thirty-one Issues and Concepts

作者　布鲁诺·内特尔（*by Bruno Nettl*）[美]
译者　闻涵卿　王　辉　刘　勇
校订　汤亚汀

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

上海高校音乐人类学E-研!　　典著作译丛　　主编 洛秦

上海高校音乐人类学 E-研　　编号：05011
上海音乐学院国家重点学科建设项目　项目编号：21062

The Study of Ethnomusicology

民族音乐学研究

——31个论题和概念

Thirty-one Issues and Concepts

作者：布鲁诺·内特尔（by Bruno Nettl）[美]
译者：闻涵卿　王　辉　刘　勇
校订：汤亚汀

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

民族音乐学研究:31个论题和概念/(美)内特尔著;
闻涵卿,王辉,刘勇译. －上海:上海音乐学院出版社,2011.8
ISBN 978－7－80692－488－4
Ⅰ.①民… Ⅱ.①内… ②闻… ③王… ④刘…
Ⅲ.①民族音乐学－研究 Ⅳ.①J607
中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第145943号

The Study of Ethnomusicology: *Thirty-one Issues and Concepts* (2nd *ed.*)
by Bruno Nettl
Copyright©1983,2005 by the Board of Trustees of the University of Illinois
Published by The University of Illinois Press
Simplified Chinese translation copyright©2011 by Shanghai Conservatory of Music Press
ALL RIGHTS RESERVED
本书中文版已获原版权持有者授权

丛 书 名:上海高校音乐人类学E－研究院·西方音乐人类学经典著作译丛
主　　编:洛　秦
书　　名:民族音乐学研究——31个论题和概念
作　　者:[美]布鲁诺·内特尔
译　　者:闻涵卿　王　辉　刘　勇
校　　订:汤亚汀

责任编辑:范进德
装帧策划:洛　秦
装帧指导:高传林
封面设计:徐　炜
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路20号
排　　版:永正彩色分色制版有限公司
印　　刷:上海展强印刷有限公司
开　　本:787×1092　1/16
印　　张:32.5
字　　数:567千
版　　次:2012年8月第1版　2012年8月第1次印刷
印　　数:1,300册
书　　号:ISBN 978－7－80692－488－4/J.637
定　　价:98.00元
出 品 人:洛　秦

作者中文版序

我深感荣幸地迎来了由汤亚汀教授与他的学生翻译的本人的《民族音乐学研究》(新版)的中文版。我深知翻译一部篇幅宏大的著作其中的艰辛，而且从英语和其他欧洲语言译成中文的音乐学术著作的数量一定有限，我的书能被选中，令我尤感荣幸。感谢汤亚汀教授的认真细致和他的专业精神，在翻译过程中，他常常询问我原文中不甚清晰的说法。作为中国民族音乐学历史的重要的著述者之一，他确实最有资格担当此任。

我希望中文版的读者能够理解关乎本书的一些要旨。首先，虽然欧美使用本书英文版的大多数人实际上曾是民族音乐专业的学生，但我最初动笔的时候，却还抱有一个不同的目的。我试图为音乐其他领域的、也为我校所有学科的许多同事，写一些东西，因为他们想要知道"民族音乐学"这个陌生的字眼究竟是什么意思，民族音乐学究竟是干什么的。我不知道中国的音乐家和学术界是否有同样的欲望去了解民族音乐学是关乎什么的，但中文版的读者可能会从不同于欧美读者的视角来看待这个问题。

首先，与1980年代(本书初版的时代)乃至更早的时代——即19世纪中叶(民族音乐学最早的一批著述问世之际)——适成对照的是，21世纪的中国学术界已经了解而且我想也接受了民族音乐学的存在这一事实。2007年我访问北京并做了一些讲座，对于有那么多听众已经了解我所讲的许多内容而大为吃惊；在上海和中国其他文化重镇的听众肯定也同样会是如此。

其次，我认为，对于民族音乐学学者是做什么的，中国的音乐家和学者的看法会同他们的美国同行不一样，中国人研究的兴趣更多在于中国自己的传统而非跨文化的国际研究，其他差异我想还有：每个国家或地区都以独特的方式发展了民族音乐学，如汤亚汀教授和伊莎贝尔·黄(黄琼璠)[有关中国民族音乐学]的重要著述* 所表明的，中国的民族音乐学的发展是社会和政治事件的结果，也是音乐史事件的结果，自19世纪末以来，其方法有时类似于、有时又不同于本学科在西方的进程。虽然显而易见，本书意在讨论"民族音乐学"，但也应该解读为展现西方尤其是北美的视角。

再次，还应该将本书看作是论述长期存在于欧美的民族音乐学学科的

一整套著述之一种。如阿兰·梅里亚姆在他那本影响极大的《音乐人类学》中以这样的著名论述开始,“当今的民族音乐学其本身就是一个具有魅力的研究领域。”他所说的是他写作他那本书的时代,几乎是50年前了,但他的话今天仍然适用。尤其是北美的民族音乐学学者继续试图界定自己所做的研究,界定自己研究的恰当立场,自己应该做什么以及应该如何做,自己如何适应于普通的音乐研究领域,自己的母学科是什么。我分别在自己1956年、1964年、本书初版的1983年,以及其他著述中探讨了这些议题,读者会发现,我必须经常改变自己的立场,希望随着时光的流逝而不断学习,回应同事们变化的态度,反映社会和文化的变化。无疑,再过十年,还会有人希望再度修改本书的有关章节。

还有,本书主要反映本人的观点。虽然我努力表现其他学者,主要是美国其次是欧洲的学者,也有很小一部分其他国家和地区的学者的态度和成果。但基本上,本书反映的是我所见到的民族音乐学的世界。这就意味着其主要信息来自我所亲历的那些文化——最重要的有北美印第安土著,伊朗和南印度的音乐家,当然还有我自己的欧洲音乐文化艺术的传统,信息也来自于1950年前后在美国发展起来的音乐研究、人类学、民俗学以及语言学等学科的各个流派。我要求读者原谅我突出我个人的体验。但我也相信,这样做能够给读者一种感觉,即一个学者一生中的个人体验和普遍的正统学术观念之间是相互关联的。

最后,再说几点以结束我的想法,那是中文版的读者应该记住的:在上文我说过,每个国家或地区由于各自的音乐的、社会的和政治的历史,发展了各自的民族音乐学。这表明本书也应该在一种地区的、历史的、个人的语境下加以理解。美国式的民族音乐学何以发展到今天这样的状况?这里我仅提出几点因素,应该留待将来在别处再作详论。但是有一点,美国的民族音乐学发展至今,是因为有北美大陆的印第安土著的存在及其悲惨的历史。学科的发展也因为美国一直是一个有着众多少数族裔的国家,他们常常受到歧视,但在美国的音乐生活中又有突出表现。另外一个重要因素是欧洲的大屠杀,从中欧和德国为美国带来了成千上万的移民,尤其是知识分子和艺术家,这样完全改变了研究和高等教育的氛围。想想1935年至1945年的10年间,有超过75位训练有素的音乐学者移民北美,超过了从前活跃在那里的学者人数的一倍。美国民族音乐学也受到1950年之后的政治事件的极大影响,尤其是去殖民化和后殖民的国际关系。最后,当然是音乐研究可以得到科技巨大发展的影响,即科技在音乐文化中产生无可估量的变化。这些事件中有不少是国际共同的事件;但有一些大致只适合于北美。我希望,

中文版的读者在读此书的时候，能够记住上述因素，即那些影响了学科基本假设、论证和结论的因素。

布鲁诺·内特尔，音乐与人类学荣誉退休教授
2009年7月于伊利诺伊大学（厄巴纳—香槟校区）音乐学院

（汤亚汀译）

* 译注：这里所指的有关中国民族音乐学的著述：

1. 汤亚汀："Influence of Western Ethnomusicology on China: A Historical Re-evaluation", *Journal of Music in China*, Vol. 2, No. 1, April 2000, Music in China, Inc. USA: 53－72
2. Isabel K. F. Wong: "From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the Twentieth Century", *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, ed. Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press, 1991:37－55

原书序言

本书的第一版始作于1979年，出版于1983年，描述了作为研究领域之 *xi*
一的民族音乐学。希望我这次修订能使本书与时俱进，精益求精。

早在25年前，我带着某种焦虑不安着手写了一系列文章。有些文章涉及我心目中民族音乐学的核心概念和问题；其他文章则可能有助于我从个人角度通俗地解释该研究领域的方方面面。这些文章的主要对象是民族音乐学的同行，但也包括其他学科——如历史音乐学和人类学以及更远学科的同行，当然还有研究生。

在已逝的漫长岁月中，同事们和朋友们都给了我鼓励，现在我很高兴能再次借此感谢他们的帮助：他们是拉里·古希(Larry Gushee)，丹·纽曼(Dan Neuman)，查理·凯普韦尔(Charlie Capwell)，史蒂夫·斯拉韦克(Steve Slawek)，纳齐尔·杰拉兹博依(Nazir Jairazbhoy)(后来，他在《美国音乐学学会会刊》[JAMS]中为本书作了一篇全面的书评)，以及已故的艾伦·梅里亚姆(Alan Merriam)和亚历山大·林格(Alexander Ringer)。人们用友好而批判的眼光来看待《民族音乐学研究》，但随着时间的推移，以及民族音乐学成功建立起一套庞大而丰富的文献，书中的一些观点在我看来已经渐行渐远。通常，"修订"意味着重写和"更新"，而当我于2001年前后开始考虑为新版做准备时，下列事实不断提醒我：目前在我们的学术话语中，在课堂及会议上，我们一般谈论的所有文献，早在编写第一版以后，几乎都已出版。而当时那些曾在我看来刚刚被奉为经典的著作不久便渐呈"老"态，甚至过时——如梅里亚姆的《音乐人类学》(*Anthropology of Music* 1964)、洛马克斯(Lomax)的《民歌风格与文化》(*Folk Song Style and Culture* 1968)和布莱金(Blacking)的《人类具有怎样的音乐性?》(*How Musical Is Man?* 1973)。我与这些作者之间曾经常相互交流。

同时，促使我写第一版的一些问题，其重要性已不复存在。比如，尽管 *xii*
民族音乐学家仍未能就其研究领域达成一致，但现在这个学科已为学术界和音乐界所共知，对他们来说，我们不再像以前那样陌生，并且至少在北美，人们就民族音乐学的观点和人才培养已取得了相当程度的共识。

最终我还是决定仍旧只做修订，虽然——或许更多是因为——我们这个领域经历了众多的变化。我越来越感到第一版脱离现实。所以虽说修订版中的框架及大部分内容仍沿袭旧版，但它却在很大程度上致力于记述所发生的变化；记述现在及不久前的工作和思考方式与1980年前的关系。这些变化——各章多少都重写了，也增加了一些新的章节——吸收了近25年来的思想和文献，摒弃了以前更多地从历史角度编写的内容。新版仍以我们争论的观点和概念为切入点来看民族音乐学；仍然综合历来及近期诸多学者的说法，融入我个人的观点及评价，并用我在北美大平原印第安文化、波斯、印度南部和西方古典音乐中做的田野调查来佐证。

本书的结构编排也有些微小而重要的变化：在新版的四个部分中，第一部分研究的是世界上的各种音乐，然后是田野调查的章节，再后的部分说明如何研究文化中的音乐以及如何研究各种范畴的音乐。大多数章节都加入了新的部分并进行重新编排，但以下四个章节却是旧版中所没有的（或是较新的）：第14章：本土文化中的田野调查；第17章：民族志的写作；第26章：乐器学；以及第28章：简述女性音乐和音乐文化及民族音乐学中的女性。旧版关于欧洲民间音乐的四章被压缩合并为两章（即新版的第9章和第25章）。全书中对权力关系、伦理、少数族裔、海外流散地、非欧国家的学术成就、民族主义、全球化以及当下热点问题的涉及，至少可以说是稍有增加。许多章节——尤其是第28－31章，进行了实质性的重新定位。我从头到尾都尽量避免冗余，但却常常在不同的上下文中重复使用一个例证，因为我希
xiii 望读者不用吃透全书，就能方便地利用其中某一章节。为了查找更便利，我尽量使目录标题更具说明性（甚至有点古怪奇异[多处套用经典标题、名句及流行语——译注]）、索引更全面。

新版的一个重要特征就是参考书目，其中只涵盖正文中所提到的著作。旧版中大约有600种，而新版中却有960种。可以在本书特定的章节参考当今支撑民族音乐学思想的许多文献，并力图使之与我提供历史视角的早期著作相结合。

我在旧版中要不断为我们所做的事业进行辩护，或许我脾气有点急躁；我希望现在这些坏情绪能烟消云散，因为人们对我们的认可度已大为增强。新版与旧版中不变的是，我希望各章标题及小标题、时而讲述的奇闻趣事、带寓意的小故事、笑料和讽喻，能够继续被视作轻松的文风，能立论、调剂或作为滑稽的消遣。我还希望借此传达我的感觉，即虽说民族音乐学研究常常很艰难，甚至令人灰心丧气，但也经常为我及我的同事带来很多乐趣。如同旧版，我为新版中这些不那么严肃的瞬间片刻恳求谅解，并要提醒读者，

民族音乐学的研究和教学是我约 50 年学术生涯中最严肃的事情。

再次感谢在第一版的筹备中帮助过我的同事和学生们，以及伊利诺伊大学研究委员会(University of Illnois Research Board)，他们提供资助得以在 1970 年代末为我任命了研究助理。对于为新版提出的建议，我要感谢史蒂夫·布卢姆(Steve Blum)、托尼·西格(Tony Seeger)、维基·莱文(Vicki Levine)、菲尔·博尔曼(Phil Bohlman)、史蒂夫·斯拉韦克(Steve Slawek)、唐纳·布坎南(Donna Buchanan)以及汤姆·图里诺(Tom Turino)。感谢玛丽·里弗斯(Marie Rivers)帮我做索引，以及我的妻子旺达(Wanda)为我校对。伊利诺伊大学出版社的读者对我的批评和建议很有帮助。最后，我还要感谢玛莎·拉姆齐(Martha Ramsey)，她的排版工作非常棒，还有我多年的老友和同事朱迪·麦克洛克(Judy McCulloh)，他为出版民族音乐学和美国音乐两方面的学术成果确实做出了巨大贡献，他忍受着我的抱怨和古怪的想法，并正在负责我的另一些著作在伊利诺伊大学出版社能够顺利出版。

目　　录

作者中文版序 …… I

原书序言 …… V

第一部分　世界的各种音乐

第 1 章　无害的苦役:界定民族音乐学 …… 3
第 2 章　结合乐音的艺术:音乐概念 …… 14
第 3 章　灵感和汗水:创造过程 …… 24
第 4 章　通用语:音乐的共性 …… 37
第 5 章　非通用语:音乐的多样性 …… 44
第 6 章　苹果和橘子:多种音乐的比较研究 …… 53
第 7 章　看到乐谱前我无可奉告:记谱 …… 65
第 8 章　用言语模式:思考曲目 …… 80
第 9 章　世界上最不知疲倦的旅行者:各种曲调及其相互关系 …… 98

第二部分　田野中的音乐

第 10 章　下周二回来找我:田野工作的基本要素 …… 117
第 11 章　你永远理解不了这种音乐:局内人和局外人 …… 131
第 12 章　延续可贵的生命:档案及保存 …… 142
第 13 章　我是最伟大的:普通音乐家和杰出音乐家 …… 151
第 14 章　你把那也称为田野工作? 重新界定田野 …… 162
第 15 章　你认为自己在干什么? 当地人的视角 …… 173

第三部分　人类文化中的音乐

第 16 章　音乐和“那一复合整体”:文化中的音乐 …… 189
第 17 章　最重要的书:音乐民族志 …… 204
第 18 章　音乐拥有魔力:用途和功能 …… 215
第 19 章　开端:论音乐的起源 …… 227
第 20 章　变化的持续性:论人们改变自己的音乐 …… 238
第 21 章　录音、印刷、书写、口头:多种形式的传统 …… 254
第 22 章　所有文化和文明的基本单位:语言符号与象征符号 …… 264
第 23 章　方位,方位,方位! 阐释地理分布 …… 280
第 24 章　音乐风格的成因:决定因素 …… 296

第四部分　多元视角下的音乐

第 25 章　我从未听过马儿唱歌:各种音乐分类系统 …… 311
第 26 章　尤八的创造物:乐器 …… 328
第 27 章　你如何才能走进卡内基音乐厅? 教与学 …… 339
第 28 章　在这里我自己成了外人:女性的音乐,音乐中的女性 …… 353
第 29 章　多样性和差异:一些少数群体 …… 367
第 30 章　一个新纪元:1990 年代及其后 …… 377
第 31 章　故事的发展历程:对历史的评论 …… 387

参考书目 …… 397

索引 …… 437

附录
作者自述 …… 487
校订说明 …… 490

附论
内特尔:从“29 个论题”到“31 个论题”
——民族音乐学写作及话语 25 年间的变化 …… 491

第一部分

世界的各种音乐

第1章　无害的苦役：界定民族音乐学

诸种定义

多年来，人们一直在问我这样一个问题："你是民族音乐学家吗？"在 3
1950年代初，这种询问可能伴随着某种惊奇，并认为，我会以某种方式参与研究"民间音乐"(folk music)、"原始音乐"(primitive music)，尤其是"古代音乐"(ancient music)，而且必定大量使用磁带录音机。到了1960年代，询问者可能会说我参与了印度尼西亚佳美兰乐队，或者能够演奏世界上多种稀奇古怪的乐器。在1970年代，这一对话很可能包括"族群的"(ethnic)音乐，或者甚至语源学上令人不可容忍的"种族音乐"(ethnomusic)这类术语。而在1980年代和1990年代，人们或许会随意联想到"多样性"和"世界音乐"。

我总觉得很难得出一个准确、简明易懂的定义。各种辞典上的释义虽然具有相当大的差异，但是所采纳的观点有限。自从埃利斯(Ellis，1885)、贝克(Baker，1882)和施通普夫(Stumpf，1886)等开创性的著述问世以来，现代民族音乐学可以说已经存在120年了，这期间，对学科的态度和定位已经发生了巨大的变化，其名称也几经更迭，从历时很短的称谓"音乐学"(德文Musikologie，1880年代)，到"比较音乐学"(comparative musicology，一直延续到约1950年代)，然后到"民族－音乐学"(ethno-musicology，约1950～1956年前后)，很快又成为"民族音乐学"(ethnomusicology，去掉连字符实际上是一种有意识的转变，试图表明学科的独立性)，偶尔还有一些其他的建议，例如科尔曼的"文化音乐学"〔cultural musicology，Kerman 1985〕和费尔德的社会-音乐学〔socio-musicology，Feld 1984〕。名称的变化也伴随着思想上的定位和研究侧重点的变化。

很难找到一个简单的、为大多业内人士所赞同的定义，因此，民族音乐 4
学家也许过于关注对自己的界定。阿兰·梅里亚姆(Alan P. Merriam)，这位在我们学科历史上最关心定义及相关的基本定位问题的学者，经常(Merriam 1960，1964：3－36，1969b，1975)提及民族音乐学家需要仔细地审视自

己所做过的以及想做的事情，以便协同一致地去实现自己的目标。在一篇讨论定义的历史的重要文章中，梅里亚姆（1977a）居然汇总了大量互不相干的陈述，界定了学科的范围、要旨、实际可操作性以及思想体系（也参见 Simon 1978，Myers 1992：3，7－9）。

现有的定义多种多样：有的指出要想成为名副其实的民族音乐学家，必须做什么或必须成为怎样的人；有的综合了整个民族音乐学界的所作所为。其他定义则关注已为人所知的研究活动，或者哪些事实上已经做了，或者哪些最终必须要去做。这些不同定义或根据所收集和研究的大量资料，或根据有代表性的学者所进行的研究，或通过从原始资料中所得出的问题而进行的研究。有些人设法拓宽学科范围，把其他领域或学科提出的各种同类问题也纳入到民族音乐学范畴之中，而另一些人则想收紧学科的专属范围。能将所有定义清理出头绪的学者（梅里亚姆列举了 40 多条，但是他只截止到 1976 年），理所当然会成为塞缪尔·约翰逊（Samuel Johnson，[18 世纪著名的英国]辞典编辑家）。所戏称的那类"无害的苦役"（harmless drudge，指他自己编撰《英语辞典》的艰辛历程——译注），除非你误解本章的标题，那实际并非是民族音乐学家所诉求的或应得的称谓。

具体来说，这些定义都有哪些？怎样对它们进行分类？这里既不展开，也不评论，说得最简明，可以这样表述：那些试图——或曾经试图——根据研究内容来界定民族音乐学的人，已经作出下列诸种选择之一：（1）民间音乐和过去所谓的"原始"的音乐，即部落的、土著的（indigenous）、或者可能是古代的音乐；（2）非西方的和民间的音乐；（3）调研者自身文化以外的所有音乐；（4）所有的口传音乐；（5）特定地区的所有音乐，例如"东京的民族音乐学"；（6）特定人群认作自身特征的音乐，例如"美国的黑人音乐"；（7）当代的所有音乐（Chase 1958）；（8）人类的所有音乐。

那些按行为类型定义的人可能会有以下某种选择：（1）（音乐体系的和文化间的）比较研究，这基本上是音乐学的做法；（2）对一个社会的音乐和音
5 乐文化的全面分析，本质上是人类学的角度；（3）把音乐作为体系，也许是符号系统来研究，这是一种与语言学或符号学有关的研究；（4）研究文化中的或作为文化的音乐，或者也许用人类学方法研究文化语境中的音乐，这通常被称为"音乐人类学"；（5）使用历史学家、地区研究专家和民俗学家的方法，对西方古典音乐领域以外的各种音乐作历史的研究。

着眼于我们的终极目标的定义则可能包括：（1）对普遍性因素的探索；（2）描述"生成某作曲家或社会的声音生产模式的所有要素"（Blacking 1970 a：69）；甚至（3）"音乐史学"，旨在确立主导音乐发展和变化的规律。这样选取

定义告诉人们，民族音乐学的定义和方法有多种多样。然而，除此以外，民族音乐学的学科身份问题也是经常争论的话题。有各种观点：民族音乐学是（1）一门成熟的学科；（2）音乐学的一个分支；（3）人类学的分支；（4）一门交叉学科的领域；（5）一门包罗万象的学科，“音乐学”本该如此，但却未能如愿。

难怪对学科身份问题的潜心钻研已经成为主要的研究。过去参加民族音乐学学会（Society of Ethnomusicology，该领域最大的组织）的会议时，我往往感到一些专论开头的陈述都是演讲者对本领域的定义或总体取向。然而，大约从 1985 年以来，人们已经不那么热衷于为民族音乐学下定义，有人已经断然不再为此操心，而另一些人已经就学科要旨和重点的主流思想达成共识。人们还可以通过所争论的那类问题去定义这一研究领域；在某种意义上，本书这一系列文章本身就是对界定民族音乐学的有点笨拙的尝试，所涉及的方面包括：长期的争议、概念、疑问，以及一般所关注的存在问题的领域。

他们是什么人，他们实际上在做什么

定义也许会有多种，但是自称民族音乐学家的人或者与这个领域相关的人，他们实际上在做什么，是很清楚的。他们是什么人？在本书写作期间，民族音乐学学会已经在做一项调查，至今尚未统计完。我们也许可以从迈尔斯（Myers 主编 1992）和胡德（Hood 1971）的著述中，看到对大约从 1950 至 1980 年间民族音乐学从业人员的记述。现在让我尝试凭印象来对当前的情况作一概述。1980 年以来入行的许多人当中，起初都有音乐专业背景，或学表演，或学理论，或学作曲；在北美，音乐专业最高能拿到学士学 6
位。但有流行音乐背景的人也越来越多，有些人是由于——也许是在青少年时代——长期的海外生活所触动。还有许多人，曾经亲历第三世界的文化而加入民族音乐学行列，例如作为海外和平队（Peace Corps）的成员、海外英语教师或传教者。据我看，他们通常是由于喜欢或迷上某种音乐才转入这一领域的。要不了多久，由于音乐，他们又多少接触到了某种文化或社会，随后往往是更加正规地研究那种文化，广义上，也许包括研究生阶段里对人类学或某区域的研究（例如南亚、非洲、中东）。还有些人是作为西方音乐的教师在非西方国家居住了一个时期，之后才转向民族音乐学。许多民族音乐学学生很快献身于某一文化或地区的音乐，甚至是某种音乐体裁，例如平原印第安人的帕瓦仪式（pow-wow）舞蹈、爪哇的佳美兰音乐、北印度的古典器乐、摩洛哥的籁依乐（rai）等等。

无论如何，多数民族音乐学家都经历了这一领域的研究生阶段的学习，并没有很多(虽然曾经有过)其他学科的学者(例如音乐史学、人类学)中途转向民族音乐学。民族音乐学的研究生课程千差万别。一些主要课程在大学里是独立的课程项目，但大多都放在音乐系，看作是音乐学的专业方向之一，也有少数属于人类学、通俗文化、媒体研究或民俗学系科。在北美，这些科目自 1950 年代和 1960 年代问世以来，定位非常多样化，并且至今仍有相当大的差别。但是与此同时，也逐渐形成了一种主流，一套核心课程，包括一些针对学生研究计划的音乐表演学习(也许附带学习经典音乐以外可以接触到的其他音乐表演)，还须大量研读人类学及相关理论的文献。在研究生学习临近结束的时候，学生通常要在一个社会，或一个文化，或一个亚文化中做田野调研，也可能是去研究某音乐体裁或一批曲目，研究者日后也就成为这方面的专家。这种为毕业论文所做的田野调研，要事先学习当地文化和语言，并至少要在调研的地区生活一年或更长时间。对所搜集资料的分析，通常必须将录音转记成乐谱，尽管已经拓展了各种可应用的技术，这
7 项工作仍然很重要。接着是得出对所研究音乐的领悟，更困难的是，探索出一种程序，用以分析围绕音乐声音而产生的人类的行为和观念。这一研究过程的最后一个阶段，是依照某些经过界定的理论方法和立场对资料进行解释。

多数有博士学位的民族音乐学家，都想在高校某职，虽然也有其他工作可做——图书管理、博物馆学、录音工业、各种公共服务、出版。获得教职的民族音乐学家大多被指派去教“世界音乐”课程，或者至少还要教一点自己领域以外的东西，当然也更多包括他们专业内的课程。高级课程可能要专攻世界某些地区——例如南亚、撒哈拉以南的非洲——或者一些专题，例如研究世界视角的儿童音乐，全世界的即兴音乐，或者全球范围的音乐变化。有趣的是，许多民族音乐学家到中年后似乎都会再选世界上另一个地区来研究；拿我来说，是从研究美国土著音乐开始的，而到了 39 岁，又开始研究伊朗古典音乐。在我的同事中，托马斯·图里诺(Thomas Turino)，最初是研究安第斯山区音乐的专家，后来又研究东非音乐，而查尔斯·凯普韦尔(Charles Capwell)在研究南亚音乐后，又研究印度尼西亚音乐。保罗·伯利纳(Paul Berliner)最初是研究东非姆比拉琴(mbira)的权威，后来又成了爵士音乐的权威。我希望能够下这样的断语，民族音乐学家人过中年后会更博学，更加倾向于用广阔而长远的眼光观察音乐世界，但是我并不能确信人人都必定如此。

这就是典型的民族音乐学家的形象吗？尽管经历千差万别，我的不少

同事都认可自己的典型形象。至于前面提到过的定义，确实可能有很多，但是民族音乐学家彼此之间实际上并没有那么大的差别。他们所做的，与他们——根据各自定义——所声称要做的、或希望将来某时能够达到的成果之间，常常有一段距离。

多数民族音乐学家所做的，是研究非西方的、民间的、通俗的以及本土的（vernacular）音乐，这种研究要考虑作为声音的音乐本体，以及音乐怎样与人们其他行为之间的互动，这就是我们所说的“文化中的音乐”的真正含义。无论我们如何界定这些术语，它们总是如作者们在《民族音乐学》（*Ethnomusicology*）、《音乐世界》（*World of Music*）和《亚洲音乐》（*Asian Music*）这类刊物中实际所讨论的内容。把民族音乐学定义为“对非西方音乐和民间音乐的研究”，虽然遭到广泛的批评，但这样描述是正确的。反之，将其定义为“对自己的文化以外的音乐的研究”则是不正确的，因为那些把自己叫做民族音乐学家的亚非学者一般都研究他们自己的音乐（参看第 14 章关于“本 8
土”[own]可能的含义），但是当他们研究他们自己的文化以外的欧洲音乐时，他们不愿意称自己是民族音乐学家，而把自己叫做音乐史学家，或者干脆叫做音乐学家。

民族音乐学家对于把音乐看作文化的一个组成部分极感兴趣。有段时间——或许从 1950 年到 1970 年这段时期最为明显——他们倾向于把自己划分成两派并经常发生争执，一派专注于音乐“本体”，另一派则关注文化语境。前一派通常觉得自己正确地在文化语境中研究核心问题——即音乐本体，而看不起另外一些所谓的“语境论者”，认为他们是没有能力直接研究音乐本体的业余研究者；另一派则赞成人类学的方法，认为他们的对立派太幼稚，甚至不能够理解音乐这一人为产物，因为他们没有把音乐看作文化的产物，并且不愿意在音乐本体以外再去关心音乐的概念、态度或行为方式。大约 1980 年以后，两派趋于融合。但是我知道，即使早先，也没有任何民族音乐学家——在其毕生研究中——不把音乐看作人类文化的一个方面。人类学家的一项基本功，是分析文化中各个方面如何互相影响；而音乐学家的特色是具有分析复杂音乐作品的基本能力。多数民族音乐学家力求同时具备这两方面的能力。

在北美，大多数学院派民族音乐学家出自音乐院系，但是许多学术带头人都来自人类学。可是，由于后面的章节将讨论民族音乐学所面对的主要问题，所以读者将明显地看到，本学科的常见问题实际上都是音乐学的根本问题，而音乐学是一个包括了音乐所有学问的学科。当然，许多研究音乐的学者很恰当地认为自己根本不是音乐学家，而是人类学家、民俗学家、社会

学家、语言学家；但当从事民族音乐学研究的时候，他们却都在为音乐学研究的这一核心服务(参见 Cook 和 Everist 所编文集，1999；Blum 1987)。可以肯定地说，他们同时也为自己的本行服务，例如人类学和民俗学，但相比自己的本行，他们的成果却往往对音乐学更为重要。民族音乐学作为一个独立的领域也许相当不错，当然它也具有多学科的联系，但我坚信，民族音乐学的成果、洞察和理论，无论对其他学科做出了多少贡献，对音乐学所作的贡献为最大。

9 最初几代民族音乐学家，大约从 1900 年到 1970 年，曾被视作学术界的另类，所研究的课题鲜为人知，在学术界内外都无人感兴趣。1960 年以后，他们尝试通过发行唱片和举办音乐会(例如印度的、日本的、阿拉伯的、西非的)来提高他们所研究的音乐的知名度。我敢断言，他们促成了多种音乐间的加速交流，进而使得“世界音乐”的风格和文化成为西方社会听觉习惯中的一个类别。所以现在，局外人很少能够准确地知道民族音乐学家在自己的生活中究竟做了些什么，但民族音乐学家作为一个概念和名称，已经在各种层次的教育中，在大众媒体中，在政府部门中广为人知。1980 年以来，音乐界发生了翻天覆地的变化，人们认为这要归功于民族音乐学家，并要求他们解释已经发生的一切。他们的研究工作已经对现在公立学校的音乐课程教学，对人人皆可从唱片上听到的多种多样的音乐、对作曲家为音乐会所选用的资源，做出了很大贡献。

但是，实际上不是很容易就能从概念上区分民族音乐学和历史音乐学——后者即通常所说的“音乐学”。事实上，所有的音乐学家都在某些方面研究作为声音的音乐以及文化中的音乐。而且所有的辞典在为“音乐学”下定义时都包括了民族音乐学家所做的工作。按照实际上做什么来真正区分民族音乐学和其他关于音乐的学问，可见以下两种主要的态度：

第一种以田野工作为中心，其实并非一贯如此。19 世纪学科问世之初有一种倾向，就是在很少有证据支持的基础上进行推测，这种倾向从大约 1900 年前后转向“扶手椅”式的研究，那时民族音乐学家分析的是别人——通常是人类学家和传教士——从田野采集和记录的材料。但是到了 20 世纪，田野调查变得越来越重要，二战以后，更成为民族音乐学家独特的生活和研究风格的基本要素。当然，对异域音乐和音乐家进行面对面的调研早已为人所知，即使在“扶手椅”时期，大多数民族音乐学家还是大胆涉足“田野”，或者至少认识到了这样做的必要性。

今天，理所当然的是：每一个民族音乐学家都必须具有一些田野调研的经历，大部分研究都应该在研究者本人的田野调查基础上进行。但是，考虑

到1980年以来经济和政治的发展，考虑到在世界上许多地区作田野调研的困难，考虑到世界上许多社会都生产自己的音像制品和出版物这类事实，“扶手椅”将来可能会再度成为我们研究所需的装备之一。

为特定研究而作的田野调查，其类型和质量对结论具有深刻的影响，但是民族音乐学的出版物——特别是来自1990年以前的那些——很少讲述田 10
野调查中应用的程序（参看第10、11章）。那些出版物也许给你一些资料，例如信息提供者和老师的名字、录制或拍摄使用的设备、问卷表等，但是很少对真实感受做完整记述。令人不解的是，民族音乐学家的这种生活特点既重要又神秘。作为采集数据的主要技术，田野调查还具有更广泛的意义，即搭建民族音乐学家通向“他者”文化（无论远近）的桥梁。不言而喻，接触另一种文化的时候，不仅能激发对另一个社会的人所兼有的那种陌生感和人类共性产生共鸣，还能附带地对远距离观察中看似简单、实则复杂的音乐和音乐生活感同身受。我们相信，一旦对某种特定文化有了这样的领悟，它就会继续影响到往后那些不基于田野调查的研究，并且有助于评估别人建立在田野调查基础上的著述，还可以为指导学生在老师并不直接熟悉的社会进行的田野调查提供必要的见解。当然，这一切都取决于这样的事实：民族音乐学家大多研究本土以外的文化，且最终假定存在本土文化和所有他者文化之间的二元对立，而他者文化在某种意义上都是相似的。晚近的著述对这种立场进行了广泛的批评（可追溯到意大利马克思主义哲学家葛兰西[Antonio Gramcsi 1971]的立场，并由斯罗宾[Slobin 1992 a]进行了总结，参见本书第15章）。从认识论的角度讲，我们对异文化研究的方法一开始就把它们归入单一的类别；起点是将世界划分成“我们的”和“非我们的”两类，划分成“熟悉的”和“陌生的”两类。后来，我们又努力克服这种过于简单的观点。

第二种核心观念是坚持跨文化比较的视角。民族音乐学家不花时间去比较不同社会的各种音乐，当然也不是为了确定谁更擅长音乐创造的某个方面而去进行比较。而是观察每一种音乐文化的时候，他们的视角都将该文化与音乐世界联系起来，这个世界是由多种音乐文化组成的，彼此间有同有异，并且他们认为，比较能令自己明察。这就是比较的视角；但是当触及实质问题的时候，什么样的比较才有意义？是否有更好的比较音乐的方法？上述这些都是文献通常回避的问题。比较研究的有效性引发了争议（对这些争议的讨论参见第6章）。但是在我看来，跨文化比较的视角，也像田野调查一样，是民族音乐学的一个重要标志。

谈谈学科名称

11 梅里亚姆(1977 a:192－93)认为,1950年左右学科改称为“民族音乐学”,是由于人们意识到,这个领域的比较特征不比其他领域更突出;只有透彻理解比较对象,才可以作比较;说到底,跨文化的比较也许并不可能,因为世界上的音乐和文化都是独一无二的。他在其经典著作《音乐人类学》(*The Anthropology of Music* 1964:52～53)中也指出,民族音乐学的一般著作大都未涉及比较研究的方法和技巧(除了 Wiora 1975 年和《伽兰世界音乐百科全书》[Garland Encyclopedia of World Music,约2000年前后陆续出版]的许多文章以外)。同时,也很难找到有什么专项研究不以某种方式——至少是隐含地——使用跨文化比较而获得顿悟或表达自己的顿悟。比较研究的支持者,虽说也能接受本文提及的这些批评,但似乎仍然认为比较观察的益处极大,值得他们偏爱。

但是,采用“民族音乐学”来取代“比较音乐学”也许还有梅里亚姆没有提到的原因。一般认为雅普·孔斯特(Jaap Kunst 1950:7)是第一个在出版的著述中明确使用这个新术语的人,我不怀疑他所提出的理由;他说,他提出这个名称,是因为比较音乐学并不特别具有比较性。但是,为什么此后这个新名称如此迅速地得到采用,特别是最早为美国人所采用?

在美国比较音乐学的领导层,有几个人类学家,似乎钟情于能与人类学几个分支学科对应的名称(即其名称带“民族”[ethno-]前缀的学科——译注):如民族语言学(ethnolinguistics)、民族历史学(ethnohistory);以及后来出现的民族植物学(ethnobotany)和民族科学(ethno-science)。在1950年左右的诸学科中,人类学比音乐学享有更高的声望,即使到了20世纪中期,音乐学也常遭误解。毕竟在表演专业学生的眼中,在学界,音乐学家就像[《汤姆叔叔的小屋》里的]莱格里那样凶恶的奴隶监工;而且音乐学研究也经常被学作曲和演奏不成功的学生视为最后收容他们的地方。这个新名称象征着与人类学或某些类似人类学的学科有关联,这就很令人倾心。民族主义可能也起了作用。美国人为他们在大约1930～1955年间对非西方音乐和民间音乐研究所做的重要贡献而感到骄傲,相比之下,他们在西方音乐史学方
12 面则成就平平。他们也许需要一个名称能表明自己的特殊角色,而不是简单地翻译一个已经确立的德语名称“比较音乐学”(*vergleichende Musikwissenschaft*)。民族音乐学家所研究的音乐,种类独特且地位低于传统音乐学家研究的那些音乐,这种情况也激发了人们对一个特殊完整的名称“民族音

乐学"的需求,而不是一个仅仅表明属于音乐学分支的名称,因为这样的名称意味着研究"下属的音乐"(sub-musics),只配与"伟大"的欧洲艺术音乐作比较。

但是,无论对比较取什么态度,无论它在自我形象的发展中起什么作用,民族音乐学家都用比较来概括世界音乐。他们的做法一般来说还算有效。而之前,研究欧洲音乐的哲学家、社会学家、史学家也做过同样的概括。但由于他们只参照对非欧洲文化一些标准的描述,故常被认为无凭无据。在民族音乐学文献中出现的比较大多包括:观察研究对象的变化和变化过程,或者起源问题,所以我们也许可以断定:在这个领域中所作的多数概括都与历史有某种联系。对音乐的比较研究的首要贡献,即是使人们能够深入理解音乐的世界——在当今它如何生存,以及其现状是如何形成的。

一种信条

我们已经谈到了民族音乐学定义的多样性,界定学科的多种方法、民族音乐学这个名称的来历,民族音乐学家的主要活动,以及最终走进这个圈子的学者类型。现在轮到我来尝试下定义了,或者至少给出一个对本书而言是重要的定义。这个定义分成两个部分,分别又得出两个必然结果。我认为至少我的某些同事会接受它,所以我愿意把它与某些信念和理解联系起来,也许可以看作是一种信条。

1) 首先,民族音乐学研究文化中的音乐。若较真的话(如 Stokes 在"新格鲁夫辞典"的词条"民族音乐学:当代问题"中所述,2001),这个概念是有问题的,但我想最终它能自圆其说。我们相信音乐应该理解为文化的一部分,也是人类社会的产物。尽管有些研究文章并不直接阐述这一问题,我们还是坚信,这一信念是我们总体研究方法的一个重要因素。我们感兴趣的是:一个社会如何从音乐的角度界定自己,它对音乐的分类、对音乐的功用、音乐应有的状况的看法,以及一个社会如何改变它的音乐,如何牵涉到吸收和影响其他音乐。我们强调要理解音乐的变化,但重过程而非重变化本身。 13

2) 同样重要的是,民族音乐学是以比较和相对论的视角来研究世界的各种音乐。我们致力于研究所有的音乐体系,并且为了理解它们而采用比较的方法,相信比较研究只要实施得当,是能够提供重要的顿悟的。但是我们会从每一种音乐自身的角度去研究,并且努力学会像以每种音乐所在社会的理解方式去理解它。我们关注的领域是为某一社会全体所接受的那些

音乐，而认为那些个人的、异质的、例外的音乐作用较小，在这方面我们与音乐史学家不同。我们感兴趣的是一种文化中典型的现象。

3）原则上，民族音乐学以田野调查的方式做研究。我们认为做田野调查，能直接面对音乐的创造和表演，面对构思、生产、消费音乐的人，这些都是必不可少的。同时，我们更注重于加强与少数信息提供者的密切合作，而不是调查一大批人。我们希望这种联系能够为受访者带来某种益处。

4）民族音乐学研究某个社会中音乐的所有表现形式。虽然我们也考虑到一个社会特有的各种音乐和音乐家的等级，但是我们不仅要研究其中出色的，也要研究那些一般的，甚至人们几乎不接受的音乐。我们特别关注的音乐，来自社会-经济上处于下层的阶级、殖民地民族、受压迫的少数族裔，而非精英阶层。我们相信，最终还要研究世界所有的音乐，这些音乐来自不同民族、国家、阶级、渊源、历史时期。我们只是现在还没有时间顾及它们而已。

这四方面的信念（虽然未必按这一顺序），是组织本书这些短文的基础，它们在这里起到双重作用：一是定义，二是对我们所做工作的基本理解。它们是一种信条吗？在音乐家和音乐学者中，我的许多同行都是典型的叛逆者，不可能接受任何学说。还有其他或许更基本的信念能够界定民族音乐学思想的核心，这些信念也应以某种方式属于一种信条。

民族音乐学家似乎为两种重要的，却明显对立的动机所驱使：他们为了
14 寻求普遍性的因素，希望能够高明地概括出世界各文化构建、运用、构思音乐的方式。他们试图在人类文化的语境中，将人类音乐理解为单一的现象。但又总是对音乐表现形式令人难以置信的多样性惊叹不已。他们乐于告知世人由音乐民族志和音乐分析所揭示的如下那些新奇事实：玻利维亚的西里奥诺（Sirionó）人，曾经一度每个人一生中可能只唱一首曲调，他们就用这种个性的音乐印记来识别每一个人（Key 1963，Stumpf 1886：411）；在印度的古典音乐中，几乎令人难以置信，音乐家能够长时间保持旋律和节奏的复杂互动，即同时演奏节奏循环和即兴节奏单元；在被压迫的少数族裔为改善生活而奋力抗争的过程中，音乐具有特殊的用途。尽管他们对人类的普遍性因素感兴趣，但当他们知道关于音乐结构和运用的大多数通则都会被某个小型社会所颠覆，便又会洋洋得意。一种是将音乐当作统一的人类现象，一种是将其视为人类文化无限丰富的象征，他们在这两种观点之间摇摆不定。

民族音乐学家基本上是平等主义者。他们热爱所研究的、所认同的文化，特别喜爱他们认为是族群或家族传承的音乐，并认为对其负有义务。他

们也许有意识地或不言而喻地认为，某些音乐在思想、技术、审美或艺术方面更优秀，并且能够为这种信念找出证据，如：喜欢欧洲或亚洲的古典音乐，因为它们比较复杂；或者喜欢简单的民间音乐，因为它可能具有未被污染的本质。但基本上，他们把所有的音乐看作是平等的。他们认为，每一种音乐都同样是一种文化的表达，首要的是，每一种文化和音乐都必须从其自身的角度去理解。他们认为所有的音乐都值得研究，承认任何音乐无论看上去怎样简单，本身都是一种非常复杂的现象。他们还认为，所有的音乐都能够向其所有者，向世界，当然还向研究它们的学者，传递很多重要的信息。

但还有一种观念，即民族音乐学家通常不是相对论者。他们与所有民族的音乐都能产生共鸣，因之他们开始认识到，每个社会都有权决定自己的生活方式，并且，他们可能致力于改善所研究地区人们的生活。他们也许受到激励而成为社会政治的激进分子，反对殖民主义或新殖民主义、支持少数 15
族裔，也许更典型的是支持音乐的激进主义，即主张世界各民族的音乐都应该得到保护、保存和传承，而且音乐家应该受到平等对待和尊重。虽然他们可能希望在研究他们的课题时不带感情色彩，但最终往往难免长期接触其他社会中的人和音乐。他们试图将对其他音乐的理解带回到自己的社会，认为传授这些音乐能以有限的规模促进文化间——甚至也许是国际间——的理解，对抗种族中心论并建立起对世界上各种社会的传统的尊重。虽然在探求音乐文化知识时，民族音乐学家理智地保持中立态度，但他们却激情满怀地表明，世界上受压迫者的音乐，等级森严社会中的下层阶级的音乐，孤立的、土著的、科技落后的民族的音乐，本身都很有吸引力，值得我们关注和尊重——实际上，那些音乐确实很好。这些观点不是研究生学习或争取教职的前提，也不属于该领域的定义；而且其他行业中也肯定有抱此态度的人，但却极少有民族音乐学家不持有这样的看法。

第2章　结合乐音的艺术：音乐概念

鸡尾酒会

16 “结合乐音的艺术”，某些辞典就是这样开始界定音乐的。但在美国社会，除了前一章所述的某些学者所做的“无害的苦役”之外，实际上很少有人能够界定音乐，而人们对什么是音乐的重要因素也争议颇大。让我回顾一下大约1975年的一次鸡尾酒会上的对话，对话的起因是由于我承认自己在从事民族音乐学。“研究美国印第安音乐！”一个人惊讶地说，“我之前甚至不知道他们还有音乐。”我试着耐心地对他解释。“是的，我知道他们有一种单调的歌唱，但那算是真正的音乐吗？”一位老先生说：“我在非洲住了一年，听到过很多歌唱和打鼓，但那不是音乐，对吗？毕竟，他们没有记录成乐谱，也许那只是现唱现编出来的，他们并不真正知道自己在做什么。”我又作了更多的解释。一位女士插话：“几天前我听了来自中东的古代音乐，这种音乐完全不难听。评论家也说它好听，因为，毕竟那来自我们自己文明的发源地。”一个男青年作了补充：“但是，某些亚洲人的乐器演奏声和歌唱声，或者印第安人的单调歌唱，你能把它们叫做音乐吗？我觉得，它们听起来不像音乐，例如，它们没有和声。”那位老先生又说：“我那些十几岁的孙子们整天在听唱片，但是我听那些东西几乎都不像音乐。”

（上第二轮威士忌[打住了这场对话]）。

对本书的读者来说，没有必要重复我的回答了。实际上，二十多年以
17 后，上面那些客人的心胸应该更加开阔了一些。他们也许已经听到了一些从他们的孙辈们的卧室里传出来的“世界音乐”，而且会从澳大利亚电影中听到迪杰里杜长号角(*didjeridu*)的声音。他们也许还会质疑乔治·安太尔(George Antheil)的“飞机奏鸣曲”中的发动机声是否属于音乐，并且对拉普(rap)说唱乐的音乐性表示怀疑。虽说他们与日俱增的包容令我感到欣慰，但是他们没能解决民族音乐学的首要问题。

我们声称要研究音乐，如果我们的胸襟足够开阔的话，那么所有社会都

有我们听似音乐的东西，但问题是缺少一个适用于不同文化的音乐概念或定义。很少有哪个社会具有和欧洲的“音乐”一词对等的概念（或术语）。相反，对于划分人为组织的声音世界，他们可能会有自己的分类界限。当然，研究任何一种音乐文化都应理解其音乐的定义和概念，但长久以来，至少在梅里亚姆（Merriam 1964:27－28）的责难前，这个问题并未经常得到公开讨论。在作快速的纵览前，我们先来看看甚至在欧美国内都能碰上的难题。

想象你自己来自一种异文化，或者你是一个来自金星或火星的民族音乐学家，一个绝对的局外人。你可以很快发现，在一个复杂社会，一个人至少可以通过三种途径找到对重要概念的定义：通过询问这个社会自己的“专家”，他对你所询问的问题有长期的深入思考（或者你也可以查辞典解决）；通过询问这个社会的普通人，以便确认是否有一个一致的看法（可以使用广泛的问卷调查的方法）；通过观察人们做什么、互相之间说什么（例如，通过去音乐会、去唱片商店，或者出席鸡尾酒会）。

欧洲和北美出版的许多音乐辞典都避免从最基本的层面来定义音乐。也许，作者们明智地假定，读者及相关人士已经知道音乐的定义。1980 年版的《格罗夫音乐和音乐家辞典》（*New Grove Dictionary of Music and Musicians*）的编者略去了有关音乐定义的条目，但在 2001 年版（即第二版）中反思了不涉及音乐定义的做法，收入了一篇从不同文化的视角审视这个概念的条目，但是它的开头却有点缺乏说服力，仅仅指明音乐是“这部[百科全书]的主题。”在旧版的《哈佛音乐辞典》（*Harvard Dictionary of Music*, Apel 1969:548）“音乐”词条下讨论了音乐现象但没有给出定义，而在 1986 年版中，也许是为了避免麻烦，又删除了那个条目。

18

语言辞典就不是那么容易回避音乐定义了。在《牛津英语辞典》（*Oxford English Dictionary*）中，将音乐定义为“诸艺术之一种，关乎声音组合，着眼于形式美及思想或感情的表达。”另一部直接针对青年学生的《韦伯斯特中级辞典》（*Webster's Intermediate Dictionary*），说音乐是“是乐音结合的艺术，这种结合能使乐音听起来悦耳、富有表现力且易于理解。”在这些及其他（包括欧洲其他语种的）辞典中，人们都是从乐音（西方的音乐思想家认为这是音乐的基石）、美感和可理解性（关乎音乐既是艺术又是科学）以及表现性（意味着音乐是一种交流）这几方面来讨论音乐的。这些标准似乎已在西方文化知识界达成共识，但在有些社会和音乐中则毫无意义。

关于“权威的说法”就讲这些。在那些典型的美国城市或城镇，非音乐专业人士怎样理解音乐呢？我没有系统的调查可以引用，但是我在 1960 年代（Nettl 1963）和 1980 年代，曾随意采访一些美国非音乐人士，从中获得过

一些信息。他们不愿直接下定义，但在我的追问下，他们似乎相信几乎任何声音都有成为音乐的潜质，并马上告诉我什么音乐“好听”，什么音乐“枯燥”，以及他们喜爱哪些音乐(也参见 Russell 1993)。这么说也许很荒唐，但一些文化看待音乐的角度就是不同，美国人认为音乐本质是“好”的东西，所以，一种声音，甚至无声，被看作为音乐的潜在组成部分大概也不会错。“好听的”的声音也许就是音乐概念能够包括的那些声音。于是，待支付的硬币所发出的声音是“我喜欢听的音乐”，如果喜欢听一个人的讲话，就会说他具有“音乐的嗓音”，如果不喜欢一种语言，就会说它“没有音乐性”。

同时，美国人又认为音乐和特定的社会语境相联系，例如音乐会。所以在音乐会上发出的声音可能都会被认为是音乐。如若要求我们考虑这个问题，许多人会认为任何声音都是音乐，包括动物的声音、工业噪音，当然还有大量人为地用乐器、身体、嗓音制造出的声音，也包括说话的声音。20 世纪的美国人喜欢音乐，而且他们也乐意认为世界上的许多东西都和音乐有某种关系。

为了说明第三种研究定义的途径，让我们回到前面那场鸡尾酒会，这一次我们装扮成田野调查者，试着通过道听途说的方式来勾勒出该社会对音乐的界定，而不刻意要求该社会成员对其进行思考。我必须为自己对非西
19 方音乐的兴趣辩护，因为我的朋友们都好奇那是否真的是音乐。奇怪的是，就什么是音乐这一问题，人们花时间考虑的结果(非常包容)与立即作答的结果(比较狭隘)大不一样。田野调查者从一开始就有了这样的重要教训：他们询问一个在该文化中通常不重要的问题，可能会得到一种答案；而观察这个社会的行为时，可能会得到另一种答案。并且我们或许会注意到，在官方的正式陈述、非正式采访、观察日常对话三者之间所用的方法也相当不同。在三种途径中，鸡尾酒会上的对话也许能够最真实反映出：美国城市中产阶级在生活中究竟如何使用音乐的概念。

我那些朋友对界定音乐没有兴趣，但是在他们所提出的问题中暴露出一些他们惯用的标准，因为他们告诉我，他们称之为“音乐”的行为和声音应该具备什么样的特征，才能看作为真正的严格意义上的音乐。“印第安人只有所谓的单调歌唱，那不是音乐。”这话暗示了，一定程度的复杂性，是音乐必要的特征，就像上述那些听到音乐的人所认为的。我的朋友们口头上说的“单调歌唱”那类东西只有几个音高，没有和声，他们认为这样的声音不能完全看作是音乐。西方城市社会可以想象音乐没有和弦支撑，音乐中也可以没有两个或多个同时发出的声音，但是认为这种织体显然是异常的。“正常的”音乐必须要有和声，或者至少要有某种节奏性的伴奏。这又出现了我

们评判标准的另一方面:音乐必须具有一些特征才算真正的音乐,但是其中某些特征只需要在主流曲目中出现。不过少数音乐类别(例如传统的民间歌唱、格里高利素歌等)没有这些特点,但仍然可以被接受为音乐。在某些社会中,有相反的情况。所以在某些美国土著音乐中,只有很少的歌曲曾有过和声(Nettl 1961;Keeling 1992)。虽然这些歌曲被看作该文化音乐材料的一部分,但和声的使用也没有延伸到当地人自称的“印第安音乐”的主流中。

我的采访和某些辞典的定义反映出,音乐本质上是美好的,令人愉悦的。并且实际上,我的鸡尾酒会上的朋友们也提出过,希望音乐是悦耳的。音乐本身具有良好的积极的价值,而一种信念也随这种价值而生:我们应该欣赏它的声音。面对自己不喜欢听的声音,我的朋友们往往要问这到底是不是音乐。乐评家已经对西方音乐的实验做出了类似的反应,辞典也暗示了相关的观点,音乐通常应该由训练有素的、能在作品中注入思想的人创作和谱写。认为音乐的结构是由胸有成竹的人预先构思好的,这种概念对我 20
的朋友们来说也很重要,并联系着一个更正式的定义——音乐是一门科学。这个评判标准的意义很大程度地解释了许多西方城市社会是怎样理解古往今来的音乐结构和行为的。除了其他现象,这一标准至少部分地解释了为什么西方上层社会认为“作曲”比“即兴表演”更加高级。在音乐辞典中,即兴表演更多地被看作一种技艺而不是艺术。

或许最为有趣的是,在鸡尾酒会上,我的朋友们怀疑其他文化中到底有没有存在音乐的可能。他们对诸如存在歌唱之类的声音并不感到惊讶,但是他们对于能否把这些声音叫做“音乐”却犹豫再三。这种反应具有几种可能的含意:第一,可以想象,我的朋友们和我们的社会,把音乐对于我们的生活方式的意义看得如此重要,以至于完全不能理解另一个社会居然也有音乐。我们毕竟有相当强烈的种族中心论。音乐先验地就是好的,必然非我们的文化莫属,那是唯一真正“优秀”的文化。第二,我们西方社会的思维倾向是认为其他民族如果不采用我们的方法,任何事情都无从去做。我们在工业技术中运用计算机;在农业中采用轮作制;在政治结构中实行某种民主制度;在婚姻制度中实行一夫一妻制。不能把刀耕火种的农业社会、神权制度的社会、一夫多妻制的社会看作严格意义上的文化体系。就音乐而言,这意味着,一个社会最起码应具备西方音乐中的核心成分,否则就不能说真正拥有音乐,恰如一个社会如果允许一夫多妻或者乱伦,那么它就不具备我们(北美“盎格鲁人”)概念中的婚姻制度。我那些热爱自己的音乐的朋友们也许更有体会;但是他们无法承认其他文化也拥有像音乐一样贴近心灵的东

西。或者更坦率地说,他们也许怀疑世界上那些“野蛮人”居然能够创造像音乐那样有价值的东西。可以肯定,这种观点在1975年比30年后的今天影响还要大,而在最近的几十年中影响力已经迅速减弱。这是旅游业、来自世界各地的音乐家举办的音乐会和“世界音乐”运动的结果。

在我们的社会中,正规的音乐概念和日常获得的音乐概念之间有一些明显的矛盾之处。辞典强调乐音,而我的朋友们强调和声。辞典暗示音乐有一种世界语言的味道,反之,我的朋友们认为它具有文化的特殊性。但是在某些方面,双方的定义是相吻合的。对我的朋友们来说音乐是“令人愉悦”的,而权威的说法是音乐“有表现力”;辞典里说音乐既是一门艺术也是
21 一门科学,而在我的朋友们看来,音乐需要熟练地掌握,因而能创造出复杂的作品。

这的确很有意思——这些就是在鸡尾酒会上所能了解到的。

他们真有音乐吗?

如果我们甚至很难在自己的文化中给音乐下定义并使之概念化,那么若要分析我们陌生的异文化中的音乐概念,就更会感到难上加难了。即使在同一个社会中,一个具体的声音也许在某种语境中被认为具有音乐性,而在另一语境中则不具音乐性(参见 Robertson-De Carbo 1977:35－40)。但且慢,欧洲各语种中有关音乐的术语也不同,表明看待音乐形态的方式也是多种多样。在德语中,*Musik* 一般可理解为“音乐”,但是 *Tonkunst* 就解释为“多种音乐”(musics),通常用来指(尤其是德语、法语和意大利语国家的)古典音乐。在捷克语中,虽然存在术语的交迭,但 *muzika* 指俗乐(vernacular music),主要是器乐;*hudba* 指古典音乐或学院派音乐。实际上,世界上多数语言都没有一个专门术语能囊括作为整体现象的音乐。反之,常有一些专指音乐行为或作品的词语,例如歌唱、演奏、歌曲、宗教歌曲、世俗歌曲、舞蹈,以及更模糊的类别。直到最近,多数民族音乐学的研究都没有涉及任何一个社会中音乐的定义或概念的问题,他们认为即使没有真正能表示音乐的术语,音乐概念也肯定是存在的。梅里亚姆(1967a:3,1964:3－84)详尽地讨论过这个问题,另外还有一些关于个别文化中术语和分类法的经典研究(见 Zemp 1979,Feld 1982,Al-Faruqi 1985－86 和 Rowell 1992)。

没有概括音乐总体的术语,这并不意味着就没有音乐概念,但是在关于音乐的论述中,术语出现的方式也许能告诉我们关于音乐概念的架构。据埃姆斯和金的说法(Ames 和 King 1971:ix;也见 Ames 1973b:132),尼日利

亚的豪萨人(Hausa)没有音乐这一名词,只有一个来自阿拉伯语的词 *musika*,但源头是希腊语,指代非常有限的音乐类别。但是很明显,豪萨人所从事的一些音乐活动,更重要的是作为各种文化语境的组成部分,因而在词义上更多与这些文化语境有联系,而没有被看作是一套结构上相似的现象。美洲印第安人社会的情况也是这样,他们没有能概括所有音乐行为的词语。黑足人(*Blackfoot*)有一个词 *paskan*,大致可译成"舞蹈",还包括音乐和仪 22
式。这个词用来指包括音乐、舞蹈和其他行为的宗教和半宗教事件。但是这个词并不包括没有舞蹈的音乐行为,例如赌博游戏。他们有个词专指"歌曲",但是没有专指器乐的词。顺便提及,印度类似的态度已成传统,他们把 *sangit* 这个词,或其派生词,准确译成"音乐",但这个术语也包括舞蹈。据麦卡莱斯特(McAllester 1954:4)的说法,印第安那瓦霍人(Navajo)没有指称音乐或乐器的词。基尔(Keil 1979:27－29)曾经在西非的十几种语言中寻找专指音乐的用语,结果一无所获。

虽然某个社会存在可以大致翻译作音乐的词汇,但是这个词也可能包括我们西方城市社会认为不属于音乐的东西(尽管我们自己的定义也不够严格);而且也可能排除我们视为音乐的其他现象。例如在波斯语中,现在一般译成音乐的词是 *musiqi*,是从阿拉伯语借来的。但是它主要用来指器乐,也包括某些声乐。而声乐更多地被称为"坎丹"(*khāndan*),可以译作"阅读"、"朗诵"和"演唱"。《古兰经》颂唱在结构和发声上与世俗的古典音乐和民间音乐近似,人们认为它不属于"音乐"(*musiqi*),祷告时的诵唱或者宣礼员召集祈祷者的喊声也不属于音乐。把最具宗教性的演唱排除在"音乐"的主要类别之外,与穆斯林律法的观念有关,该律法认为音乐在某种程度上属不良行为甚至是罪恶的行为,它必须在概念上与宗教分离。伊朗宗教领袖霍梅尼(Ayatollah Khomeini)在1979年宣布伊朗伊斯兰共和国成立时所颁布的第一批法令之一,就是取缔几类世俗音乐。另一方面,夜莺的歌唱,却被伊朗人作为美的范例,认为至少和人类歌唱有密切的关系,实际上也确实是人类歌唱的楷模。所以,伊朗人的分类法(与其他中东伊斯兰国家大致相同)是交迭的。器乐是音乐(*musiqi*),《古兰经》颂唱和祷告是"坎丹"(*khāndan*),而这两类中都包括民歌、通俗歌曲、古典声乐以及夜莺歌唱。但都不包括狗叫声(参见 Al-Faruqi 1979 和 1985－56;Farhat 1990:121;Shiloah 1997)。

据梅里亚姆(1964:64－45)的调查,扎伊尔的巴松格耶人(Basongye)把西方人概念中的歌唱包括到音乐里面,排除鸟鸣,但不太肯定是否包括吹口哨和哼唱。另一方面,基尔(1979:28－30)则质疑是否能得出这样的定义,

因为巴松格耶人没有分别与音乐、声音、噪音相对应的术语，他还指出，尼日利亚的蒂夫人（Tiv）有一大套专门术语可以代替我们对音乐的整体观念。

23 同时，西方社会以其盎格鲁-美国人特有的方式，对音乐应该包括什么，显示出他们相当武断的看法。比如我们说，鸟儿歌唱，但不说驴和狗歌唱（虽然狗叫对一个爱狗的人来说也可能是“悦耳的音乐”，这更加剧了我们关于音乐象征美好和快乐的论点）。从声学角度看，海豚发出的声音听起来与鸟鸣一样，接近人类音乐，但海豚的声音被说成是“语言”（参见 Truitt 1974：387－92，Sebeok 1977：794－808，以及 Wallin，Marker，Brown 等人的文章 2000），鸟鸣同样用于交流，但不被看作是语言。对于人类制造出的声音，我们也几乎同样武断。机器的声音不是音乐，除非是在音乐会上标有作曲家姓名的节目中所发出的机器声，还要有听众为它喝彩（或至少发出嘘声）。在学院派“新音乐”的文化中，在一个只作为普通音乐事件的音乐会上，观众甚至可以把用幻灯表演的艺术作品也看作为音乐创造。例子很多，但很清楚，每个社会都有自己独特的音乐概念，并有一套术语来反映这一概念。

称为音乐的这种东西是什么？

这里有两种与音乐本身的定义有关的思想，但有点肤浅。其一，在一个社会，音乐的价值也许是决定音乐定义所涵盖范畴的一个重要因素。其二，人们广泛认为，音乐仅仅是一种声音，对于民族音乐学家来说，这是一个过于狭窄因而很难接受的出发点。

很明显，所有文化都认为音乐至少是有最低限度的价值的，但是对某些文化来说，音乐价值极大，而对另一些文化，音乐或多或少是一种难免的祸害。例如，黑足人一向认为生活中不能没有歌曲，因为这些歌曲在人类和超自然力量的关系中是一个重要的组成部分。中东一些穆斯林社会的成员也喜欢音乐，但是他们担心那样喜欢会有问题，所以大大贬低音乐的地位（参见 Zonis 1973：7；Engel 1987，Shiloah 1997）。非洲巴松格耶人重视音乐本身，但是却蔑视音乐从业者（Merriam 1973：268）；尼日利亚豪萨人的情况也是这样：他们给予音乐家很低的社会地位，但是允许其中一部分人享有很高的生活水准（Ames 1973b：155－56）。如前所述，当代美国城市居民一般认为音乐是一种好东西，但是，至少从理论上，没有把它看作是生活的基本需要。某些社会把音乐看作是人类特有的（Blacking 1971b：37、71；Merriam 1964：64），而另一些社会，例如印第安哈瓦苏派人（Havasupai）（见 Hinton
24 1967－68 和 1984），则认为其他的生命、精灵、超自然力量或者动物，也能创造

音乐。在黑足人那里,神话中的动物会歌唱,但现实生活中的动物则不会歌唱(Nettl 1989:58-65)。

这些观察可能很有趣,但人们也许要问,他们与界定音乐概念有什么关系?作为假设,我认为,重视音乐的社会可能会将很多东西归入自己有关音乐概念的范畴,但也同样以此将仪式和舞蹈归于音乐范畴,而不担心将之与音乐放在一起可能会让其他社会的人觉得这些表演的音乐特征不那么明显。与那些墨守成规的中东人不同,他们把音乐视为好东西,容纳任何东西都不用担心影响到音乐的完整性和声誉。在西方社会,音乐与美好和快乐联系在一起。我们把能以某种方式象征快乐的声音说成是音乐性的(例如鸟鸣),反之,那些我们认为不快乐的或中性的声音(还是以狗叫为例)则不是。但是,欧洲人拓展了音乐的概念,用之比喻呼啸的风声、抑扬顿挫的演讲、如同乐队配器般协调的政治策略;美洲印第安人将音乐比作为超自然创造的力量来源。相比之下,中东穆斯林赋予音乐的价值不高,似乎希望通过排除音乐的宗教形式来限定音乐概念。值得思考的问题是,或许社会并不是先形成音乐概念、然后才决定音乐的属性,而是面对音乐声音的存在,赋予它功能和价值,进而以价值为尺度来界定概念。

西方社会的成员界定音乐时,通常只会具体涉及人们听到的声音及其在记谱中的再现。而民族音乐学家却有理由用更广阔的视角去定义音乐。梅里亚姆称"音乐"不仅仅是声音,进而提出了一个三方面的组合模式,即概念、行为和声音(Merriam 1964: 32-33),三者对民族音乐学的研究同等重要。概念包括人们最广义地思考音乐的方式,例如,要考虑它有什么效力、什么价值、什么基本功能;行为包括音乐家的音乐的和非音乐的活动,以及在声音产生之前、之后和与之同时发生的行为;因而,通常被我们称为音乐"本体"的声音,在这种语境下,也不再超越三分模式中的其他部分而成为主要的关注点。梅里亚姆把这三部分的关系看作为互生互补;但是我更倾向于认为"概念"具有首要的意义,因为观念决定行为,而行为又进而决定声音产品的性质。但可以肯定,我们民族音乐学领域的人界定音乐概念的方式, 25
一定程度上决定了民族音乐学的概念。

不知足的民族音乐学家

尽管存在这些界定方面的问题,对什么应该包括在他们的研究范畴之中,音乐学家和民族音乐学家似乎并没有太大分歧。对音乐概念的界定是理解和研究音乐的基础,但那毕竟不是民族音乐学家的终极目标。更恰当

地说，我们的任务是研究世界各种文化对于音乐所下的定义，以便能明示他们自己看待音乐的方式。即便如此，我们也需要一个有效的定义，用以阐明我们应该研究哪些现象。事实上，民族音乐学家似乎已通过两种假定得出了这样一个定义。这两种假定是：(1)所有的社会都有音乐。(2)所有的人在听到音乐时都能够识别音乐，虽然不一定能理解它。那么哪些是民族音乐学家的研究对象？也许存在这样的规律：若我们发现一种“音乐性的”声音被看作为一种言语(speech)，我们就会把它纳入自己的研究范围。如果某文化中没有音乐这样的概念，或者这种概念极其狭隘——例如在民族音乐学家自己的文化中认为是音乐的现象，在该文化却不算作音乐——那么这时，这种现象就会被当作音乐来研究。如果一个社会在它的音乐范畴中包括了西方民族音乐学家不认为是音乐的东西，他们也会接受其为研究对象，但可能会有所保留。

我经常为民族音乐学界的许多项目委员会担任评审，不记得有哪篇文章因为委员会认为它与音乐无关而被拒之门外。民族音乐学家是一个具有宽广视野的群体，他们将任何可能的东西纳入他们的研究范围。他们认为人们必须着眼于每种文化所具有的音乐概念，并要考虑到在一些社会甚至不存在关于音乐的概念，但他们自己还是确信每一种文化都有音乐。他们发现所有文化中除了口头语言外，都有其他用声音沟通的形式，并武断地将很多这样的形式看作是音乐。把音乐定义为人类口头语言以外的声音沟通形式，使我们有可能为了研究音乐而纳入一些“非音乐的”现象，诸如《古兰经》诵唱、非洲的击鼓传递信号、鲸鱼和海豚发出的声音、墨西哥印第安人的哨语(whistle speech)等，这些现象的研究在《民族音乐学》刊物上都发表过。

26 这就显得我们有点不知足了，我们的实际目的也许在于避免种族中心论，但结果这种避免却有失偏颇。民族音乐学家坚信自己知道什么是音乐，于是就不知不觉地在研究中囊括了所有听起来像音乐的声音，然而我们可能只是勉强包括了并不适用我们自身文化模式的声音。瓦赫斯曼说得更为明确(Wachsmann 1971b:384)：“我可以对自己说，那些在我们自身文化以外的现象，因为我可以识别并承认它们是音乐，故将其冠名为‘音乐’，但这样冠名，只是由于在我看来(无论对错)，它们与我在家乡习惯上称为音乐的那些现象很相似。”

也许遗憾的是，我意识到自己几乎无法摆脱种族中心论，那根植于我们的文化本性中。在西方文化中，民族音乐学事实上被理解为一种西方的现象。我们有时会谈论世界各地的多种民族音乐学(ethnomusicologies)，但它们都是统一于西方背景下的不同变体。具有讽刺意味的是，非西方的音乐

学术，诸如印度、日本、中国等国的理论传统，以及所有文化中口传的理论体系，被看作是民族音乐学的研究材料，而不是民族音乐学学科本身；但是在传统上，[其他文化的]人通常不会以同样的方式看待西方的音乐学术。虽然种族中心论有那么多的负面含义，但它也不是毫无益处。提倡尊重所有的文化，并从各文化本身出发去研究这些文化，这确实令人向往，但若力求一种不偏不倚地源于世界上各种社会并具跨文化效应的方法，却可能行不通。认为所有语言都同样富于表现力，这样的观点很有价值，我乐意赞同，但这未必就一定要采用某种世界语。

任何社会都把自己所认知的世界划分成不同的领域、范畴和类别。在西方社会，我们把语言、文学艺术、音乐、舞蹈和戏剧看作多少可以分割开来的范畴，与之相应也形成了独立的学科：语言学、文学、音乐学、艺术史、编舞学。如果有些社会有不同的划分或者根本没有划分，它们肯定形成了(或将会形成)其他理性的思考方式来观察自己的文化，这些方式会与它们的概念分类法相呼应，并且像西方的民族音乐学家一样，他们也用自己的眼光来观察世界的其他部分，并希望能获得一些领悟，当然这些领悟也在所难免地来自基本上是种族中心论的方法。所以，即便民族音乐学家已经形成了他们自己对音乐的定义——不一定与其他思想领域所给出的定义相一致——那个定义也一定是民族音乐学西方背景的一个重要组成部分。

第3章　灵感和汗水:创造过程

三个连续统

27 音乐是怎样产生的？据说舒伯特在餐馆里等餐时作了一首歌，很快把它写到菜单的背面；莫扎特的一些小夜曲和奏鸣曲都是几乎一夜间写成的；而一个黑足人歌手兼巫医，西奥多·拉斯特·斯塔(Theodore Last Star)，能够在每次一两分钟的幻觉中，从守护神那里学来一首新歌。但是勃拉姆斯劳心费神多年才写完他的第一交响曲；贝多芬花了二十多年构思拟就他的第九交响曲；而一个印第安阿拉帕霍人(Arapaho)威廉·莎士比亚(William Shakespear)，说他从一首歌中拿来一个动机、从另一首歌中拿来些元素、再从第三首歌中截取一个乐句，一首新的仙人掌歌曲(Peyote song)就拼凑好了，这可能要花费他大半个下午的时间。非洲乔比人(Chopi)乐队的木琴手可以在表演中同时编出乐曲，但他受限于领奏者明确发出的规则指令(Tracey 1948:109)。北印度西塔尔琴著名演奏家在听众面前坐下，即席演奏新的音乐。他能够达到这样的程度，是因为他每天要花数小时演练那些自己已经背下来的东西，使那些他可以使用的音乐语汇和规则烂熟于心，这些规则能告诉他，在选定某种拉加(raga)后，哪些是必须做的，哪些可以做，哪些不能做。约1910年，一个肯塔基州的山地人在一个小酒馆里唱了“两姐妹”这首歌，他的朋友们称赞他在副歌中的一个出人意料的新的旋律加花，但坚持认为只有他的演唱是正确的。而欣喜若狂的巴赫迷们在听完一位女大提琴手的独奏后惊呼：“她以前从没有像今天这样演奏过，她把这套组曲演活了，无人能及。”

28 在某种意义上，上述每一位音乐家都创造了音乐，但是音乐学者对音乐产生的方式实际上知之甚少，特别是在他们最崇尚的创新方面。他们相信，当音乐被“生产”(在 produce 这个词的任何意义上)时，肯定有某种新的东西被创造出来。在交响曲的创作中，在对一个耳熟能详的炫技曲调进行翻新的爵士即兴表演时，在对一个世代相传但几乎经久不变的日本室内乐作品

一次富于独创性的表演中，在对一首弦乐四重奏的演绎中，都有创新的成分存在。民族音乐学家必须研究新的东西，既指在某种意义上他们一般所理解的“新”，也指在特定的认知框架内某文化自身所谓的“新。

从跨文化角度说，在一个文化中被认为是新作品的音乐，在另一个文化中则可能被认为是已经存在的某种音乐的简单变体。判断创新程度并非易事。按照欧洲作曲法的标准看，波斯的即兴表演者每一次演奏，都给听众有所不同的东西，但按表演者本土的音乐思维方式看，他所演奏的可能并不是真正新的东西，只是“演奏了一种特殊的调式”。相比之下，黑足人歌手也许将幻觉中学会的一首歌当作新歌，即使听起来与他的一个朋友在另一次幻觉中学会的一首歌相同。南印度的某音乐家经常喜欢以怪异的发声法为听众演唱，这样做的危险是不合乎表演规范，还会遭致批评，被认为为没有掌握好基本的表演材料。如果一个美国作曲家受欣德米特或斯特拉文斯基的启发作了一首乐曲，可能马上会被批评为写了过时的东西，缺少合理的创新。

民族音乐学家不去探究音乐创作的基本性质，而通常是考察不同社会看待和评价音乐创作的方式。考虑到多数语种都缺少用于讨论创作性的语汇，而且[各语种间]概念互不对应，故面对一大堆相关的但无定论的文献(见 Blum 在《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版中所撰写的很在行的概述条目“作曲”]，比较研究成为一个特别棘手的问题。纵观世界上的各种音乐，也许能看到不同的社会所认知的概念和技术的例子。在此我提出进一步考察这些问题的一些方式，而不去做总结。先从三个互有交错的连续统(continuum)的角度来考虑，似乎很方便。

(1) 在一定程度上，音乐是灵感的产物，我们没有办法分析音乐进入音乐家头脑的方式；但可能更重要的是，音乐也是对特定音乐语汇中各单元进 29
行处理和重新编排的产物，是辛勤劳作及全身心投入的结果。灵感、天才以及从超自然资源直接获得音乐这样一些概念，在人类各个社会——无论是简单社会、还是复杂社会——都是极其普遍的。海顿的工作时间很有规律并且依靠某种灵感；若无灵感而至，他就祷告祈求灵感(Nohl 1883:173)，很像那个寻求幻觉的印第安人，为了学歌也做祈祷而且有效。在连续统另一端，人们认为，音乐创作主要是一种脑力活动。在这种活动中，作曲家有意识地处理音乐材料并精心布局，以便听众理解其结构，甚或以能符合某些规则的方式对素材进行编排，这些规则无法听到，只能通过仔细分析乐谱才能有所领悟。

20世纪的西方序列主义作曲家精心采用预设语汇中的所有单元，精确处理以保证这些单元的完整，并遵守自己精心制定的规则。听者也许根本觉察不到作曲家如何煞费苦心准备这种复杂结构。但是这类情况并不限于那些有记谱传统和音乐理论文本的社会。创作仙人掌歌曲的美国土著作曲者也许同样严谨，使用和遵守支配这种歌曲的一般结构原则，在音乐上明确若干复杂的相互关系，从旧乐句中衍生出新乐句，把所有的东西都纳人一个严格限定的形式框架内进行。但美国印第安听众似乎不太可能理解其结构的细节。这个连续统的两端也可结合起来：莫扎特的音乐听似神来之笔，经常写得很快，但又令人难以置信地缜密和复杂。加利福尼亚最后一个印第安“野人”伊希（Ishi）唱的雅希人（Yahi）歌曲，总共10秒钟长，用了三四个音，却显示出相当复杂的内部关系，其创作逻辑与莫扎特的不无相通之处。一个伊朗音乐家说他的即兴表演“出自内心”，但是分析表明，该表演者具有结构严密而复杂的特征。一个印度即兴表演者掌握了大量曲目的旋律和节奏单元，她能够且必须在表演中以多种方式将其交织在一起，展示了她有技巧能驾驭大量的组合方式；但是在她的文化中，这种音乐被视为精神上的，可能与另一层面的意识有关。我们在每一个例子都看到了连续统两端的各个方面，只是所占比重明显不同。

（2）即兴表演和作曲经常被看成完全不同的过程，但它们也是同一个事
30 物的两种不同形式（Nettl 1974b；Nettl 和 Russell 1998）。舒伯特写奏鸣曲的速度看似飞快但绝无疏忽，这堪比印度人即兴表演中对材料的快速结合和重组，而舒伯特用纸和笔的创作，实际上也可能很随意。从另一方面讲，19世纪的作曲家们在精心创作一部交响曲时投人巨大的劳动，包括设计图表和打草稿，与印第安雅希人歌曲创作者的技巧不是完全没有关系，后者能在最严格的限定中，以多种方式结合两个短句以构成一支歌曲。同样，现代钢琴家霍洛维茨对贝多芬一首奏鸣曲的多种诠释，堪比一个阿拉伯音乐家，后者在一年内或一生中以多达20种不同的塔克西姆（taqsim）即兴形式表演木卡姆。也许最好将即兴表演和作曲看作是同一过程中相对的两个方面。

（3）第三个连续统将把我们带人音乐创作和表演音乐作品的事件中。我们可以设想，某种程度上，各种作曲过程有着共同的模式，按照这样的次序：创作前、创作、修改。按照西方学院派的做法，音乐家第一次写下来的或者打好的腹稿可能是一部完成的作品，但更可能只是草稿或计划之类的东西。最后才出现作曲家认为相当满意的形式，但是还要经过修改。我想，有些创作需要数月或数年，而另一些则可能几分钟就完成了。虽然有人认为这种模式仅仅与正规创作（以别于即兴表演和口头/听觉传统的创作）有关，

但我觉得这一模式可能适用于所有类型的音乐创造。无论如何，记谱在作曲过程中的作用有时被误解并高估了。当然对有些作曲家来说，用笔和纸是他们的音乐创造中固有的组成部分；如果不用笔和纸，人们很难理解巴赫的《赋格艺术》(*The Art of the Fugue*)、瓦格纳的《名歌手》(*Meistersinger*)或者贝尔格的《沃采克》(*Wozzeck*)是如何形成一个整体的。但是也有西方作曲家先打腹稿(或在键盘上，据说海顿和斯特拉文斯基就这样做)，然后记下一部相对成型的作品。虽然许多非西方社会也有记谱体系(参见 Kaufmann 1967 和 Ellingson 1992a)，但这些乐谱的作用似乎大多在于存档或保存，也许是作为辅助表演者的记忆手段，而不能帮助作曲者控制和驾驭结构以构建板块。(关于"口头"文化中创作的研究个案，参见 Rice 1994 和 Tenzer 2000)。

人们普遍认为艺术音乐的创作——有记谱或至少有理论背景——在本质上区别于民间和土著社会的音乐，这可能是一个误区。"民间"作曲经常 31
被误认为即兴，就像奈普勒(Knepler)(见 Brook 等 1972:231)，他将真正的作曲视为"合成"或者"结合源于不同领域的各种音乐元素"这样的过程。区别"艺术"音乐和其他音乐是音乐学的一个主要范式，早期的民族音乐学家也坚持强调该范式的重要性。所以，巴托克说："农民就个人而言能否独立创作全新的曲调，值得怀疑"(Bartók 1931:2)。但在我看来，似乎没有理由区分口传文化中的作曲和书写文化中的作曲。创作前-创作-修改的模式，虽然最适于倚重乐谱的西方学院派作曲家，但也适于不记谱的作曲家。例如，在印度古典音乐中，即兴表演家要学习拉加和塔拉(raga 和 tala，即学习旋律-节奏材料及其处理方式)，以及某些特定的曲目，从而令其深谙即兴表演的技巧。在印度表演的语境中，这就是创作前的准备，也是所要做出的一系列的抉择：在任一特定场合，表演哪些拉加与塔拉，以及一些完全由内心而发、但又要符合具体情况的策划。作曲本身与表演同步，只有经过演奏，音乐才成其为完整的作品。但即兴表演中也有修改，有时，即兴表演者偏离了预定目标，于是就要不断调整才能回归原初的想法，这堪比西方作曲家的记谱手稿。必须掩饰错误，迅速进行调整，在作曲家预设的结构中消减意外的疏漏，边表演边修改。这些连续统也许对音乐创作过程的比较研究有所助益。看来在多数文化中，也许是在所有文化中，都有灵感与"汗水"的接合，都有做抉择的过程，其中涉及即兴表演中的思考，并包括准备、创作和修改在内的系统方法。

给定的与添加的

如前所说，世界各地所有种类的音乐创造——包括作曲、即兴和表演——可能都有一些重要的共同点，但是不同的社会对于音乐创造的构成因素却有非常不同的看法。在许多社会，人们认为有些东西早已存在（就“存在”一词最普遍的意义而言），作曲家的工作就是把“这些东西”翻译成可
32 以接受的乐音。就此有很多不同的说法。依据印第安皮马人（Pima）传统，所有的歌曲已经存在于宇宙的某个地方，而作曲家的任务是把它们“整理出来”（Herzog 1936a：333）。在一首因纽特人（Inuit）歌曲中有这样的歌词：“所有的歌曲都唱尽了。他撷取了其中一些，加上了自己的东西，作出了新歌”（Merriam 1964：177），那暗示所有的歌曲已经存在，而歌手通过重新组合来自那些歌曲的材料而进行创作。传统的西方作曲家以截然不同的方式学会一套基本的音乐理论，包括某种语汇和一些使用规则，并利用这些知识来创作新音乐。伊朗音乐家以学习和记忆拉蒂夫（*radif*）来开启音乐生涯的大门，拉蒂夫是一整套音乐，他们从中汲取即兴和作曲的灵感，作为参考并避免越限。在每一种文化中，音乐家都有一些“给定的”东西，并要添加另一些东西，只不过有多种不同的“给定”和“添加”。

考虑两者间的平衡也许大有助益。以巴内特（Barnett 1953）的经典研究为始，人类学家对创新本身给予极大的关注，但作为一个概念，人们通常认为它有助于理解文化变迁。历史音乐学家从未间断过对创新的研究；由于西方音乐家把“创新”视为最高价值，所以音乐学者通常关注在每一个时期、每一种风格、每一个作曲家的作品中的新颖之处（例见 Meyer 1967：pt. II）。对哪些东西算是新事物总有争议，但人们很少论及。无论是在对音乐的言语反应还是行为反应中，其他大多数文化都没像发源于欧洲的西方文化那样重视创新。尽管在任何社会人们都很难辨别什么是真正的“新”以及什么是人们眼中的“新”，不过似乎许多社会的音乐创新都是很有限的。在这些社会里，从实际音乐创造的角度来看，也许可以这样理解：音乐领域中的大部分都是“给定的”，而“添加的”则占很小的比重。

较古老的盎格鲁-美国传统和许多欧洲民间音乐传统属后一种类型。一首歌曲一经创作出来就保持原封不动，比如，人们在相距遥远的各个时期和各个地区所搜集到的曲调普遍很相似，便是明证（Bronson 1959：72）。人们从父母和朋友那里学来歌曲，就照着唱，演唱时加入微小的改动。于是逐渐形成各种变体，但仍能清楚地辨认出原来的形态。也会有新的歌曲产生，

但它们是按老歌的节奏、旋律和形式等模式而创作的。南印度古典传统中的歌曲曲目克里蒂(*kriti*),具有相似的特征:新歌曲按照19世纪前的模式创 33
作,并且每一个歌手都形成了清晰可辨的个人演唱版本。很多歌曲非常相象,每一支歌曲都有很多变体。在这里,给定的多于添加的,只是新歌是在老歌的基础上产生的。

另一个例子:可能发生在较美好的往昔——也许是1850年以前——黑足人和阿拉帕霍人音乐的形式非常多样,但那时很少创作新歌。相反,在晚近,可用的形式,即“给定的”材料,规模已经缩小,但同时新歌的数量却不断增加,特别是在帕瓦仪式(*powwow*)曲目中。在19世纪的欧洲艺术音乐中,“给定的”东西似乎非常多,包括大量的和声材料、转调技术和曲式。作曲家还接受了大量可长期利用的类似语汇的要素和特征。如果把偏离这些既定特征算作创新的话,那么从世界范围内看,也许还真的不多。也许仅仅通过几个音符或几个和弦,人们便能迅速识别出19世纪音乐的风格及其作曲者,这说明了“给定的”东西具有持续性。在我看来,每一首作品中“给定的”所占比重都很大,而当我们作跨文化比较时,就可以看到作品中偏离的部分比较少,尽管我们高度评价每一作品中的大力创新。现在的表演者(作为创造者)所能得到的乐谱,是比口头传统或西方早期音乐史传下来的乐谱更为细致的蓝图,因为口传和早期可用的音乐语汇更为有限。

在世界各种文化中,“给定的”的东西在数量和性质上都很不同。在一些美国印第安社会中,一个作曲者听到的只是所有的音乐,而非以独立形式存在的各个组成部分。而在另一些地方,基本的作曲材料可能和音乐本身是分离的。在西方文化中,这在某种程度上是指人们在具备作曲能力前首先要学习作曲理论,即音乐的材料语汇和通过分析得出的语汇应用规则。在爵士音乐界(参见Berliner 1994),即指可听到的素材而非乐曲本身,这些材料是作曲家从他们听到的音乐中提炼出来的。创作仙人掌歌曲的美国土著作曲者不经意间表现出,他们学会了将歌曲拆成乐句再进行重组的规则。在南印度的艺术音乐文化中,即兴表演和作曲的“构建板块”包括各种拉加和塔拉的属性,结合即兴和作曲的练习曲形式的作品,叫做瓦尔纳姆斯(*varnams*)(据说这种作品中包括了拉加的语法)。在波斯古典音乐中,基本材料是拉蒂夫(*radif*)及其组成部分,这是传统的“老”材料,音乐家对其进行创新改 34
变、组合和重组;但在所有的文化中,音乐家也能作多种选择,例如选择适宜的长度,用能被社会接受的方式组合大小语汇单元。对音乐创造者来说,“给定的”是指乐曲的构筑板块及其运用规则;创新则指作曲家如何进行选择。

对于任何文化,民族音乐学家都希望了解它的音乐创造(或者想象中的

创造)的方式,不管这种创造被音乐家认为是超自然力量赋予灵感的结果,还是训练有素的艰苦创作的结果。在理解音乐和文化中的音乐时,这是一个中心问题。因而人们可能会感到惊讶,在这个学科大半部历史中,上述问题竟然仅略有触及。这种忽视——正是1980年以前我们学科历史的特点——系由几种因素所致。这里仅举两种:第一个因素,我们觉得,作为某音乐文化的局外人,我们也许只能去考察音乐本身,并且通过分析乐谱来得出这种音乐是怎样创造出来的这类结论。所以,乔治·赫尔佐格(George Herzog)提出音乐大致有三种结构形式——前行、重复和逆行,他的意思是说在作曲实践中(至少在考虑整体结构时)基本上能做出三种抉择。我们无法推测是否会有两个社会,创造出同样的形式但却意指完全不同的意义。另一个因素,长期以来,音乐史学家一直通过综合音乐、个人及文化三方面的因素来挖掘作曲家的创造过程,以便揭示这样的问题:诸如巴赫为什么擅长赋格,法国文化何以使德彪西写出那样的音乐。而民族音乐学家则觉得,通过对杰出的个人的研究来考察文化,不属于自己的范围。

民族音乐学领域在近期历史上做出了更全面的努力,以解释创作,并将音乐创造过程与社会各种关系和因素联系起来探讨;我要举几个堪称典范的例子:查理(Charry 2000)对西非音乐的研究,巴坎(Bakan 1999) 和坦泽尔(Tenzer 2000)对巴厘音乐的研究,图里诺 (Turino 1993)对秘鲁音乐的研究,以及布朗纳(Browner 2002)对北美帕瓦仪式音乐的研究。这些著作告诉我们,民族音乐学家在田野工作中所借助并一直借助的手段是,每一次都详尽地研究一个人——他们的老师,主要的信息提供者,文化间的沟通人(culture broker)等,所以,他们与作为贝多芬专家、巴赫专家、勋伯格专家的历史学家真的没有太大的不同。这两类学者都有兴趣去理解灵感和汗水、天才和训练有素的艺匠之间的接合点。

35 1980年后,尤其有两种研究显得很重要,它们有助于民族音乐学家更深入地理解人们如何创造音乐,世界上一些文化如何看待这些创造,以及如何将音乐创造性与文化中重要的概念和价值观联系起来。这两种研究关注对即兴表演的分析,以及用民族音乐学的方法来研究西方艺术音乐。前一种研究,是在音乐展开过程中进行观察;后一种研究则更多是揭示有关音乐何以产生的神话。

在表演过程中

那么["给定"之后],音乐创造者怎样决定"下一步做什么"? 对贝多芬

之类先精心勾勒草稿然后逐渐修改成完整作品的人来说，我们可以研究这些草稿，并且如果运气好，可以获知作曲家处理乐思时，如何从一种方式演进到其他方式并形成最终形式(参见 Kinderman 1989 和 2003)。研究 20 世纪末的作曲家，访谈和口述史可以揭示这一问题(参见 Cameron 人类学角度的研究 1996)。对于莫扎特，尽管对他的作品已经有很多详尽的分析，而他确实也打过一点草稿，但我们可能还是会望洋兴叹地说："我们永远无法解释，他是如何知道该做什么而使作品达到完美的。"

当学者们最初开始关注即兴表演时——第一个大规模做这种研究的是匈牙利音乐学家恩斯特·费朗德(Ernst Ferand 1938)——并没有花太多功夫去发现即兴表演者都做了些什么，而是满足于用研究"莫扎特"的方法来识别即兴确实存在。还是在 1950 年前后，人们认为即兴不可解释，普遍怀疑究竟是否有即兴存在，这种观念可能与另一些观念同时存在，即：音乐的口传心授是一种奇怪而无效益的文化熏染(enculturation)的形式。到 20 世纪末，由于大量民族音乐学著作的涌现，情况有了很大改观。

有两种研究占了上风。一种是试图找出即兴所依据的"模式"。在 1960 年代和 1970 年代使用的"模式"(model)这个词，现在已被各种各样大体令人满意的词所取代，从"赖以"认知或使用即兴方法的"出发点"(point of departure，我那些持怀疑态度的学生简称为 PoD 或 pod)，到后现代味儿十足的"催化所指"(catalytic referent)——这是汤姆·佩因特(Tom Paynter)在讨论课上所提出的(参见 Nettl 1992，Nettl 及 Russell 1998)。在各种"出发 36
点"中，最易识别而且能得到特定文化中的音乐家一致认同的，就是波斯的拉蒂夫和爵士音乐家使用的那类东西，所以，爵士乐和波斯音乐的研究理所当然地成了该领域的前沿。但如何使拉蒂夫或和弦变化成为真正的音乐呢，那就是其他类别的研究课题了，比如，蒙森(Monson，1996)把爵士即兴表演看作是政治姿态的表现，而"恍惚"(ecstasy)的概念在雷西(Racy，2003)看来是观众与音乐家较量而达成妥协(negotiation，即"协商")的领域。

即兴表演研究的第二个重要领域就是学习即兴表演。重要的是，它涉及到学生和老师之间的社会关系和音乐关系。我的伊朗老师告诉我，他教拉蒂夫，而拉蒂夫本身又可以教会学生即兴表演。而且他说，你越精通拉蒂夫(即其"出发点")，你就越有资格在即兴表演时脱离它。在马德拉斯(Madras，现称"金奈"，Chennai)，我了解到，阿拉帕纳(*alapana*)这种即兴性最强的音乐体裁，虽然技术难度不如塔纳姆(*tanam*)和卡尔帕纳·斯瓦拉姆(*kalpana swaram*)这两种体裁，但却是音乐家经过长期学习就能够有把握正确演奏的。然而在这方面最重要的还当属保罗·伯利纳(Paul Berliner)

的研究，在考察了津巴布韦的音乐家(1978)后，他又对爵士音乐家进行了详尽的研究(1994)，主要关注的是，这些音乐家如何通过广泛采访、观察各场表演以及分析录音来学习即兴表演。

但是随着即兴表演得到更多的关注，民族音乐学家也开始把它看作各种行为复杂的综合表现。它被定义为“表演过程中的音乐创造”，但究竟是何种“创造”以及何种“表演”，也许还不明确(参见 Blum 1998)。像莫扎特那样的人，能迅速记下所想到的乐思，这难道不和即兴表演者的创作方式一样么？[南印度]卡纳蒂克(Carnatic)音乐家感到应该按照传统和观众所期待的那样经过许多阶段，并在某种程度上还要经过许多磨练，那么他们在登台席地而坐的演出前，心中不也需要对演出过程进行一个非常详细的规划么？而面对欧洲作曲界，我们应如何看待即兴的重要性呢？就这方面而言，在 19 世纪早期，我们目睹了狂想曲、即兴曲和音乐瞬间等体裁的发展，这些音乐都是创作出来并记成乐谱的，但是有意让听众觉得好像是即兴表演，或至少在某些方面与创作的即时性与自发性相关。这些音乐听起来也像即兴表演。同时可以肯定的是，从更早的时候开始，就有一种以复杂的形式——最容易想到的就是赋格——作即兴表演的做法，这时，对一个音乐家水平高低的判断，就取决于他能够在多大程度上令即兴表演听似不像即兴。

37 在过去 25 年的民族音乐学文献中，即兴表演开始占据重要地位(Lortat-Jacob 1987, Bailey 1992, Berliner 1994 等研究是重要的里程碑)；但是这些文献主要是增进了我们对该问题复杂性的认识。这些文献质疑我们所熟悉的作曲-表演-即兴这样的分类法是否也适用于不同的文化，同时并没有太多地解释思维和创造过程，所以我们仍然将世界各地的即兴表演者视为各类艺术中的施催眠术者或魔术师那样的人物，然而在西方文化中，艺术音乐爱好者仍将即兴视作雕虫小技，其地位不配与作曲家同日而语。

文 化 英 雄

“音乐天才”，这个词会让我们想起哪些名字？我敢打赌，许多读者会凭直觉地说出“莫扎特和贝多芬”。曾经，民族音乐学家会将此留给其他人去思考，但是近来，上述两人及其他大师也在民族音乐学思想中起到了重要作用，当然不是把他们看作为历史人物，而是看作在我们当代文化中发挥了重要作用的人物。他们是一种文化英雄(这是民族音乐学家对他们发生兴趣的一个原因)，代表了我们关乎创造概念的两个重要方面。莫扎特(神话如是说)是一个富于灵感的英雄，他的音乐听似如同信手拈来一般，总是那么

完美，而且一生中创作了那么多作品，所以作曲对他来说一定易如反掌。他甚至在孩提时就能创作伟大的作品。他是个粗鲁傲慢的人，有时极端自负，人们很难把他的性格和他如此完美的音乐联系起来。他名叫阿玛多乌斯(Amadeus)，意即上帝的宠儿。他的神话从其身故之日一直流传到20世纪末，尽管他确实是个工作狂，专心解决各种音乐难题，具有渊博知识和惊人的记忆，但基本上是被创作累垮的。

贝多芬恰好相反，他专注于论理思考(有时也有一点爱骂人)，一生命运多舛。他创作非常勤奋，长年累月含辛茹苦，打草稿、修修改改，完全不像莫扎特那样一蹴而就。这些是大众文化对两位大作曲家的看法，未必符合史实，在这方面，民族音乐学家着眼于两位大师在我们文化中所发挥的作用，同史学家了解两人的真实面貌的视角很不一样。当然这也同样适用于舒伯 38
特、瓦格纳以及其他作曲家。而且不容忽视的事实是：在我们的社会中，对于这些作曲家，人们可能已形成了一些约定俗成的看法——涉及诸如美学、社会、阶级、民族、性征(sexuality)等方面——即使人们不知其音乐，而仅知其名或通过放在钢琴上的塑像就知其人。

以上举例说明了对音乐和音乐家的研究，他们因为体现了重要的社会价值因而被看作是文化英雄。莫扎特和贝多芬在当代欧洲和北美社会的这种角色，相应地在南印度卡纳蒂克音乐世界里也能看到(参见 Ayyangar 1972)。马德拉斯/金奈的音乐季，是从12月到1月初的这段时期，有点像欧洲城市典型的音乐节(例如萨尔茨堡音乐节)。在音乐季上，约有200场卡纳蒂克音乐的音乐会，有许多技艺高超的音乐家演唱和演奏。在这里听不到欧洲音乐，但是有印度音乐在公开的音乐会上演出，或大或小，皆由社团或俱乐部赞助。在所有的音乐中，约有一半是即兴表演，另一半包括创作歌曲，主要是一种叫做克里蒂(kriti)的体裁。形式复杂，单旋律，节奏规整，音乐配有虔诚的歌词歌颂印度神。这些歌曲一部分是由20世纪音乐家创作的，但最受重视的是一些18世纪末和19世纪初的音乐家的作品。这种情况有点像欧美的音乐会生活。

在这些作曲家中，最重要者是生活在18世纪末至19世纪初的三巨头：西亚马·萨斯特里(Syama Sastri，1762～1827)、姆图斯瓦米·迪克希塔尔(Muttuswami Dikshitar，1775～1835)以及三人中最伟大的蒂亚格拉贾(Tyagaraja)，他也经常被叫做圣·蒂亚格拉贾(Saint Tyagaraja，1767～1847)。这些音乐家无论过去和现在都是重要人物，他们的角色有点像欧洲大作曲家——包括“三巨头”莫扎特、贝多芬、海顿——他们的名字都挂在音乐厅和音乐学院的墙上。蒂亚格拉贾的创作力是无法分析的，只能归于神

赐。有些印度音乐家笃信印度教，相信占星术的灵验和神力的干预，所以对这些成就相仿且几乎出现于同一历史时期的音乐家，其意义不会不引起他们的注意。

据撒姆巴姆蒂(P. Sambamoorthy 1967)的说法，蒂亚格拉贾与家人、一些学生和音乐同行在继承自其父亲的土地上过着朴素的生活，一家人献身音乐和神，靠教学、行乞和偶尔获得的资助演出为生。作为一位音乐家及声名远扬的圣人，这位大师就拥有了某种属于自己的小“宫廷”，他在这里频
39 繁地接待来访的其他音乐家，并招待自己的弟子和客人。印度人把他和与他同时代的贝多芬相比，也把他比作生活在印度的英国人，而且是最伟大的，但也可把他比作海顿。海顿被今人认为是维也纳三巨头中最通人情的大师，他会照顾并资助手下的音乐家。

但在我看来，蒂亚格拉贾在现代马德拉斯音乐文化中的作用，应该是卡纳蒂克音乐中的莫扎特。他的歌听起来像是很快写出来的，他无须绞尽脑汁就可使各部分间的衔接逻辑清晰——相反，不像迪克希塔尔创作的克里蒂，听起来像是预先打了腹稿，又花时间仔细地推敲出来。蒂亚格拉贾难以想象的创作力简直是神话。据说他作了24000首歌，实际上只有400首左右。他很勤奋，有印度音乐家持之以恒的每日练习的习惯(称作“里阿兹”[*riaz*])，但也不时地受益于神的点化，特别是罗摩神(Rama，印度教最高神毗湿奴的化身之一——译注)。像莫扎特一样，他是一个创造力直接来自于神的作曲家，他能毫不费力地解决音乐上的难题。并且，如同至高无上的多面手莫扎特那样声称能驾驭“任何一种作曲风格和体裁”，据说蒂亚格拉贾创作歌曲时所用的拉加形式也比其他音乐家多。

莫扎特的神话带有悲剧意味，与之相反，蒂亚格拉贾的传说讲的是，他及他的同时代人如何生活在印度神指引下的和谐关系中，神只在困难时刻干预，明确告诉人们如何才能生活得好。轶事记载的最大矛盾莫过于学生们抱怨拖延晚餐时间，因为老师和贵宾专注于讨论拉加，无法打断他们去吃饭。

尽管诸如当代的祖宾·梅塔(Zubin Mehta)等音乐家在西方音乐方面成就卓著，以及拉维·香卡(Ravi Shankar)对西方音乐的重要参与，我们仍不能说在印度可以听到很多西方古典音乐，特别是在南方。在社会和宗教系统的支持下，印度的音乐文化影响巨大，无可取代。我在马德拉斯居留期间，西方音乐的音乐会只在外国管辖地例如德国和美国领事馆举行。与东亚各国的西方古典音乐文化相比，在印度，它充其量只在西方音乐书籍后面粗略的附录和音乐学院的课程表中有一些象征性的表现。我有这样的感

觉，根据受过教育的印度民众对西方音乐的了解程度，莫扎特甚至算不上欧洲音乐的顶级大师之一，可能是英国审美趣味的结果（他们更喜欢亨德尔、海顿、贝多芬），这种趣味曾支配着19世纪侨居印度的英国人的音乐生活。

但是后来，1982年的一天，在马德拉斯，我意外地观看了英国剧作家彼 40
得·谢弗（Peter Shaffer）的一出戏剧《阿玛丢乌斯》（Amadeus）的演出，剧团来自班加罗尔（Bangalore），演出在音乐学院大礼堂举行，这里是卡纳蒂克最重要的音乐会的演出场地。演出不是非常成功。钢琴手演奏作为背景音乐的莫扎特作品，他在几处关键地方出了错，我认为不会有人在意。我偶尔和几个观众交谈，他们都是有文化修养的人，对英语戏剧有兴趣而且精通莎士比亚作品。他们不知道该如何看待该剧所引发的涉及音乐的争端，也不知道如何看待对莫扎特和萨列里（Salieri）的人物性格刻画的问题。相反，对他们来说，这是一部阐明灵感与汗水的抽象价值的戏剧。它讲述了莫扎特这样一个得到上帝垂爱的作曲家，他的天才盖过了性格中的阴暗面，而另外一个作曲家萨列里热爱上帝但却没有得到回报；该剧更多的是讲述了人们无法理解艺术天赋，以及上帝何以把天赋赐予少数几个人。在卡纳蒂克音乐文化中，这部戏剧所反映的作曲家和上帝的关系很容易得到理解。

我是这样解读的，对很多欧美人来说，莫扎特是所有作曲家中最伟大的，有的传闻说他可以毫不费力地创作伟大的音乐，有的传闻讲的是他惊人的灵感，这种灵感看起来似乎源自神的助力。要解释莫扎特在西方人心目中独一无二的地位，我本还可引用哲学家克尔恺郭尔（Kierkegaard）所宣称的对莫扎特的热爱（见其所著《非此即彼》——作者附注），罗西尼所谓的“莫扎特是唯一的作曲家”这一断言，以及广泛引用的神学家卡尔·巴特（Karl Barth）思索后的结论：天使们若奏乐，巴赫的音乐是对公众演奏的，而莫扎特的是在家里（*en famille*）演奏的（参见Nettl 2001:53）。但似无必要了，一位可能从未听过莫扎特音乐的印度音乐家同行惊呼：“他就是你们的蒂亚格拉贾！”我告诉他，多数西方世界的古典音乐家都会在某些时刻被吸引去造访萨尔茨堡。这位印度同行回应我的方式是，邀请我下星期去参加几百个南印度音乐家的音乐朝圣，他们将聚集在坦焦尔（Tanjore）和蒂鲁瓦伊亚鲁（Tiruvaiyaru），用几天时间以齐唱方式（但传统上是用独唱——作者附注）表演文化英雄蒂亚格拉贾的所有作品。

尽管我们作了很多思考，但还是不能很好地理解关于天才的概念和音乐创造中我们称之为“灵感”的方面。灵感似乎包括做出重大变革的能力，并要做得很好。但是否这些变革真的很“新”——或是否新的超出了某文化体系以至于无法让人接受，这都是需要在音乐家和观众之间协调而达成共

识的问题。虽然音乐明星这个概念似乎是西方文化的特征——也为其他一些社会所有——但肯定也有许多文化以某种方式同样具有音乐天才这个概
41 念。在20世纪中叶伊朗的古典音乐中存在着明星制度，明星和普通人之间的界限甚至比欧洲的还要泾渭分明，明星演员拥有相对更高的社会地位，更宽松的艺术自由与更多的金钱。普通演员则很容易分为“可接受的”或“不称职的”。在伊朗，最重要的原创性音乐家就是即兴表演者，而明星之所以能从中脱颖而出，所依赖的正是在严格的限定中能够创新的能力。

很明显，理解音乐创造的性质是音乐界的一个主要问题，但在学术上总体尚未解决。曾经有一段时期，民族音乐学家认为，所谓的传统社会的特征就是没有音乐上的文化英雄，这显然是错误的。然而世界上的各种社会在评估和识别特殊的音乐成就方面，所采用的方式有很大差别，民族音乐学可以深入了解世界各文化看待音乐创造性中那些迥然相异的方式，也可以深入了解人类各文化可能存在的共同点。

第 4 章　通用语：音乐的共性

民族音乐学家的强烈反对

美国诗人朗费罗（Henry W. Longfellow，1807～1882）曾写道："音乐是人类的通用语。"当我问一个新入学的研究生："作为民族音乐学学者，你期望做什么？"她也毫不犹豫地说："研究各种共性。"我有点惊讶——这不仅因为我一直怀疑是否有共性的存在，更因为我未曾想过要在本学科中给予共性头等重要的地位。在 1970 年，这位学生的说法听起来像是时代错位了一样，因为 1950 年左右我在读大学的时候，所有文化存在许多共性这样的观点就已经被看作陈旧的、被摈弃的历史了。如果现在又有共性冒出来，那么人类学和民族音乐学就又回到原点了。 42

相信有音乐共性的存在是 19 世纪学术的特征。威廉·冯特（Wilhelm Wundt）是最后几位尝试撰写世界文化全史的人之一，他说，所有"原始"民族都有单声部歌唱，所用的音程也酷似 19 世纪西方音乐的音程：都是大、小二度和三度，歌唱源于言语，其固定音高——音符——的持续时值很长，足够人们听清并加以重复（Wundt 1911：4：464－66）。冯特同时代及其后的大多数音乐家都可能对这种观点感兴趣，甚至到了 1980 年代，在北美教音乐欣赏课的有些老师还往往认为音乐是一种"通用语"。对世界上的各种语言，人们很难相互理解，与之相反，各种各样的音乐却据说是任何人都可以听懂的。所以在西方世界，我们写出了很多叫"音乐史"的书，并开出了很多叫"音乐艺术入门"（Introduction to the Art of Music）的课程，但它们涉及的音乐只有一种（*即西方艺术音乐及其类似品种——译注*），实际上将其他音乐种类当作符合西方准则的亲缘现象，虽然是"远亲"。人们似乎设想西方音乐的基本原则是世界通用的，因为它是唯一"真正的"音乐，所有其他音乐都处于它的各个发展或衰退阶段中。 43

与这种音乐传统秩序同时但大不相同的是，比较音乐学家（以及支持他们的人类学家）从 20 世纪早期开始，就以对抗世界文化大一统的观点为己

任。在我看来，他们的主要动机是，执著于全人类文化的多样性，执著于许许多多的声音、体系以及人类所形成的对音乐的各种运用。所以，当我读研究生时，若有人问我希望做什么，我肯定不会说“研究各种共性”，而会说“去发现音乐的多样性，并坚持认为在某种层面上，所有的音乐都同样优秀”。可是后来，到 1990 年代，若不承认可能存在音乐共性这个概念的话，那么纵观整个音乐世界再度成了难事。但时过境迁：早期相信存在共性的人，将其等同于西方音乐的某些特征；但现在的共性追求者则指望将其他文化作为导引[来看待自己所研究的文化]。

当然，在民族音乐学总体方法论——如学科创立者们（及其后继者，如梅里亚姆和胡德）所传播的那些——发展的过程中，音乐的差异性隐约出现，并成了主要的认同点。所有的音乐并非都一样，理解西方音乐的方法当然不足以去理解其他社会的音乐；这毕竟是要表明，它们都各司其职。民族音乐学家在强烈反对音乐种族中心论的过程中，有一招可以回应有关音乐的一些概括，那戏仿了著名的“[美国]南部并非如此”（not in the South，**回应普遍性的美式幽默——作者附注**），他们坚持认为“彻罗基人（Cherokee）并非如此”，或“日本不一样”。民族音乐学家的任务就是证明这种轻易的概括是错误的，甚至是不严肃的。如果不在夜晚研究生闲谈时施招，民族音乐学家就会在教学和写作中认真指出，各种音乐如各种语言一般，都不是通用的；实际上，音乐这种“非通用语”，成了他们的战斗口号（Herzog 1939）。

自 1960 年代末始，人们又回归到对共性的兴趣，为这一课题成立了研究小组并发行了特刊（如《民族音乐学》第 15 卷，1971 年第 3 期；《音乐世界》[*The World of Music*]第 19 卷，1977 年第 1－2 期），本领域的一些前沿学者也就此发表了重要著述。（C. Seeger 1971，Wachsmann 1977，Harrison 1977，McAllester 1971，Harwood 1976，Blacking 1977，Hood 1977）更有其
44 他领域为他们树立的杰出榜样，如几个学科都出现了新的文化英雄，这些人再次探究是什么将人类凝聚在一起。尤其在语言学和人类学中存在这样的趋势。诺姆·乔姆斯基（Noam Chomsky）指出了人类所有语言的潜在结构，并形成了一种观念：全人类都存在深层结构，即学习语言的能力（Lyons 1977：131－33）。列维-施特劳斯（Lévi-Strauss）声称，所有神话大体上都差不多，就像所有的习俗都是有关人类的基本需求一样，神话的任务就是弥合人类与动物、男人和女人、父母和孩子、我们和他们以及自然与文化之间的普遍反差（Leach 1970：53－86；Lévi-Strauss 1963：208）。

乔姆斯基和列维-施特劳斯也许是对的，但在 1940 年代，指出音乐确实不是通用语，对民族音乐学家来说也确实很重要。人们广泛接受了差异性，

到最后甚至可能言过其实，尤其出自那些反对比较研究的人，但研究世界上各种音乐何以相似再度显现其重要性。在我看来，约 1940 年之后的这 20 年，各种音乐——如西方学术界所认为的那样——似乎必须从西方种族中心论中解放出来；民族音乐学必须弄清楚它们彼此间的独立性，必须促使人们根据每种音乐自身的条件去接受它们，而不仅仅将其看作是向着更优秀、更完美的事物进化的各个阶段。完成这个使命后，民族音乐学必须回过头来，将世界各种音乐看作是统一整体的一部分。但寻求共性能使人想到两种方法——寻找各种音乐（“某类”音乐是一套声音，一套观念体系，或一整套事件）共有的具体特征，以及发现一种可供分析的概念性框架，这个框架要足够宽泛，以便能将所有想象得到的差异都纳入其中。本章遵循第一种方法。

三 种 共 性

那么在进行这种讨论的语境下，“无处不在”究竟指什么呢？我想问的是，是否有某些音乐特征，存在于音乐的每一瞬间，或见之于每一种音乐表达、每个人的音乐体验、每种人类社群或文化中的音乐生活或每一类音乐曲目中。我们来研究三种类型，它们或许能告诉我们共性的各个等级。

存在于每一音乐瞬间的特征：这可能相当于音乐的一个定义了。如果我们清楚什么是音乐，那么，我们可以期待一遇到它就能识别，立即将之与其他声音类别——言语、哭泣、动物的声音、随意发出的噪音、风声以及机器 45
声——区分开来。但我们没有适合跨文化的音乐定义，所以，用这种方法进行共性的讨论，也许至多算是在理论上有效。人们即使在听完整个表演后，也一定无法区分出某种言语和歌唱——也无法区分电子音乐和工厂发出的声音——除非以社会语境为基础。

民族音乐学家的代表性观点确立了从文化角度解释人类的音乐选择；他们出于对环境事件和文化事件的回应，并基于从其他人那里所学到的东西，判断人们在音乐方面做了些什么。但在 20 世纪即将结束之时，一些民族音乐学家，尤为突出的是布莱金（Blacking 1992，其中也讨论了其他人的研究），他开始更接近研究音乐创造（如斯洛博达所为，Sloboda 1985）的心理学和生物学，将可能存在的生物决定因素（尤参见 Wallin、Merker 和 Brown 2000）考虑在内。这并不意味着回归到任何这类概念，即：某个社会中的音乐是由基因决定的，或者有生物根基，而是人们可能越来越愿意认为，音乐作为一个整体——你可以说音乐的各种共性——有生物的根基。

在第二种方法中，要求就没那么高了，因为我们问的是，是否有些东西存在于每一种音乐表达中，假定“音乐表达”概念本身就是一个共有的现象。它可以是一首歌曲（或长或短）、一首小品、一部歌剧、一部交响曲、一支进行曲、一次印度拉加表演或一声号角声——即某种在文化上可接受的音乐思维的单元，无论长短、繁简。一个人开始音乐创造后，或继续或反复，并在某一时刻结束，这也许出于预设，也许因音乐创造的语境不复存在了。那么，是否所有（或许几乎所有）的音乐表达中都存在一些共同的特征？可以这样来看：所有音乐都存在差不多标记清楚的开始和结束；都存在某种冗余、反复，用变化来取得平衡，并通过节奏、旋律及织体手段进行表达；存在简单的层面，也存在各种复杂的层面，这是绝大多数音乐都无法超越的。显然，音乐必定属于某种可感知的范围，即便人们可将其想象得更远。音乐表达由较小的单元——构建板块——组成，它们很容易标记，并且，可由特定文化的曲目中的其他单元代替，以产生新的表达，比如——乐音、动机、和弦、乐句和模进。在某种意义上，它们堪比语言中的音素和词素，它们是一本词典，音乐创造者只要假以一定的规则便可用之创造出新的或旧的音乐表达。
46 一种音乐表达通常由一个以上最小的单元组成。以上就是一些例子；无疑，其他例子也同样具有普遍性。但第二类共性仍然未能告诉我们，人类如何做出选择来构筑自己的音乐；与第一类一样，它仅仅说明人类拥有音乐。

对第三种更为实际一些的方法，我们要问的是，是否有一些东西共存于每种音乐体系、共存于每种社会的音乐中；因而是否存在某一方面，其中所有音乐都有某种程度的相似，是否在所有音乐的某个方面都有任何共同的特点和特质。

首先是音乐的声音，用于说明的是数据并不完整。所有文化中都有歌唱及一些（即使有时是很初级的）器乐。在绝大多数声乐中，主要的旋律音程似乎处于一个非常宽泛的大二度音域内。这个音域内的音程——包括介于三到五个四分之一音之间的任何音程——毫无疑问构成了全世界旋律进行的主体。半音或四分之一音连续进行的情况少之又少，以三度和四度音程为主连续进行也不多见（不过这种情况仍多处可有，如在安第斯山区的一些音乐里那样）。

在绝大多数文化中，大部分音乐表达[的类似性]往往最终都会逐渐减少，但它们一开始也并非类同。所有文化都在其音乐表达中作一些内部的重复和变化，并且都有节奏结构，后者的基础是区分各个音符的时值及重音。以上提到的所有特征都是共性（即实际上它们无处不在），但从另一种角度来看，它们也是重要的共性，即：共性的表现并非一定要以音乐的存在

[为证],因之[共性]也不单是音乐定义中的一部分。比如,我们可以想象某种音乐体系只使用纯四度,或只用时值等长的音符,但实际上不存在这样的音乐。显然,人类不仅决心创造音乐,而且要依照某一套方式来创造,尽管在世界上的各种音乐具有天壤之别。换言之,音乐存在某种通用的语法或句法,也许这有点类似于语言。

要想区分音乐概念中的共性和音乐行为中的共性就更难了,但还是让我来稍加列举。在各种共性中,将音乐与超自然联系在一起是绝对重要的。所有已知文化中都存在伴有音乐的宗教活动。麦卡莱斯特(McAllester 1971:380)可能持类似的看法,如其所言:在所有地方"音乐都改变了体验"。此外,还有一种将音乐视为一门艺术的概念,即音乐由创造活动的各个独特的部分组成,人们可通过仪式中的场所、创造者或表演者以及作品数量来识别。人们不仅仅是在"歌唱",而是在歌唱具有某种个性标识(identity)的东西。这样来看,音乐是由人为现象组成的,但人为现象又是由什么组成的,对此,不同文化间的看法有很大差别。在这类共性中还有音乐与舞蹈和言语的关联。我想不出在哪种文化中存在无音乐伴奏的某种舞蹈,或完全没有歌词或诗歌的演唱。 47

虽然世界上的各种音乐被看作是一个个独立的体系,但它们也不乏共同的特征。这包括音乐才能的概念、存在承载传统的网络,以及无处不在的独特的儿童音乐曲目。各种音乐——或各种文化中的音乐体系——似乎还有一些共同的东西,即:都有总体的结构特征。比如,无须多说,每个社会都有些对音乐创造的限制。某些声音被认为是合乎体统的音乐而为人们所接受,其他声音则被排除在外。但可能每种音乐都有其灰色地带,即有那么一类作品或音乐表达,临近或超越了音乐的边界。是否世界各地的人都能接受一定数量的无法接受的音乐创造呢?所有的音乐在其边缘处似乎都有广泛的比较特殊的材料,正如第二章所述,其中有些被当作音乐是有争议的。在当代西方文化中存在大量电子及合成音乐,它们对行家来说非常重要,但却不为普通大众所使用或接受。较古老的美国土著音乐通常是单声部的,但很明显,为了特定的社会目的,各个地方都允许一些多声部表演(Nettl 1961,Keeling 1992)。似乎连巴赫都偶尔会用列入禁区的一连串平行五度来创作。特殊的材料通常具备某种独特而重要的社会效用及功能。但每类曲目中也有主流,一种聚集于中心范围内的统一风格,由许许多多非常相似的歌曲或乐曲组成。在世界音乐中,可能存在一种通用的、或至少是典型的曲目结构。那些最好或最伟大的音乐——也许音乐本身优秀,也许因其有特别的社会或宗教意义——也常常以某种方式被当作是特殊的音乐。

在每种文化中，异常者之有价值都各有其直接的理由。在西方艺术音乐和流行音乐中有革新性和原创性的价值（参见图里诺对南非肖纳人[Shona]文化中原创性的讨论，Turino 2000：181－83）。在伊朗，个人风格与意外因素这类价值很重要，在传统黑足人中，重要的则是歌曲与少数人的关联，因为这些人的个人力量可以支配超自然的力量。以上这些曲目构成的类似之处，再次表明，西方与非西方、城市与乡村间的曲目构成没有本质差别。

要切合实际

48 研究共性的第四种方法不像前三种问题那么多，而且更切实际。它问的只是：是否存在一些特征，它们只为大多数音乐——而不是全部音乐——所共有。我们寻找的是极其普遍的东西，用“统计”出来的共性的概念来代替可能被描述为“真正的”共性，排除了那些不属于世界主流的文化。我们（民族音乐学家）精通少数音乐，对大多数音乐略知皮毛，而对其他音乐几乎没什么了解，当然对过去多到无从计数的音乐更是一无所知。我们能够满足自己如下的探索，即指明整个人类，选择了哪些方式去创造音乐，并确立音乐创造的概念范围和声音范围，而这些范围并不取决于物质条件或生活中的必要因素，也不取决于其他基本上非音乐的因素。这样，此刻我们甚至都无需说明那些不具备“有限”共性的文化，而只需将其看作历史的偶然或异类。这种“统计”出来的共性类型——也包括其他类型——同全人类都无法避免的生理局限或感知局限无关（参见 Harwood 1976：525－28）。这有点像寻找世界上各个社会间的音乐共识一样。

例如：四声和五声音阶由不平均的音程组成，通常是大二度和小三度；男人、女人和小孩相隔八度演唱；歌曲和乐曲采用分节结构；使用体鸣乐器及库尔特·萨克斯（Curt Sachs 1940：63）称作出自“最古老”地层的乐器的那些发声工具。还有音乐家身份这个概念，大多数文化都能辨认出音乐专家，无论出于何种原因——如宗教、美学、社会和生物学等方面的原因——他们都通晓音乐，并能比其他人创造出更多更合适的音乐。

我们从音乐自身定义的各组成部分出发，谈到了音乐表达的基本特征，谈到了所有音乐文化或音乐种类的特点，然后又谈到了遍存于世界各种音乐中的典型特质；我们可将此看作一套同心圆了。但仍待追问、思索，这种现象的存在意味着什么。比如，为什么有第四类这样的共性？人类生理学和解剖学的要求并不能成为令人信服的论据。文化单线进化的理论——其中，几个社会发生转向，就像突变一样，或仍停滞不前——看似有理，但实际

上站不住脚,因为有太多的例子可将其推翻。最近于让人信服的说法是,几千年来,大多人类社会都进行了彼此间的某种直接或间接接触,而且音乐的 49
世界只有一个,酷似语言的单一超级语族,它孕育出许多变体(Lyons 1977:145)。如果是这样的话,那就很有趣了,因为思考整个世界的音乐结构时,将它解释为整体的音乐曲目,其结构与前面所提及的单个社会的音乐结构没太大差别,[这样的结构即为]:主流(以统计出来的共性为特征的许多曲目,如五声音阶的曲目),再加上主流社会都不认为是正统音乐的边缘材料——比如,数量最少的音乐与最让人无法接受的实验性音乐。

说到这个问题时,且让我们进行一次想象之旅,回到所推测的历史之中。曾经,世界上的各种音乐可能比现在更加相似,也许所有音乐都有点像当今土著民族的音乐。对于当时(我们想象中)的民族音乐家来说,共性可能非常突出。假定在这期间有那么一个时期,世界上的各个社会都建立起个性独特的文化和音乐。但若那样,我们可能又迎来了另一个时期,世界各种音乐有更多的相似之处,各民族有很多共同特征,在被叫做"世界音乐"的这个音乐体系中,欧洲、非洲和中东的某些音乐特征得到了人们的广泛接受。

音乐不是通用语,但各种音乐不像各种语言相互间那么难于理解。重要的是,在能说清共性之前,以及在用世界"各种音乐"(musics)这个措辞(而非称为单数的世界 "音乐"[music])之前,乔治·赫尔佐格(Herzog 1939)早已提出了"音乐的方言"而不是"音乐的语言",并认为应该按各个社会自己的情况来研究、分别学习每一社会中的音乐。音乐的各种体系,"各种音乐",确实作为各自独立的单元而存在。但与真正的语言相比,它们彼此间更易联系,且至少在某些方面更易为外人和初学者所理解。尽管音乐种类繁多,但世界各地的人们所选择的演唱和演奏方式却非常相似,超越了想象中的差异。

第5章 非通用语:音乐的多样性

各种音乐组成的世界

50 在民族音乐学学科史上,最具影响力的概念之一就是双重音乐能力(bi-musicality),它形成于1950年代后期,得益于曼特尔·胡德(Mantle Hood 1960)的倡导,以及北美和欧洲人开始听到的爪哇、日本和印度音乐的音乐会。一些听众感到难以将之归入音乐领域。几乎同时,在大学校园和音乐学会议期间开始出现电子音乐的音乐会,其中一些音乐在观众看来具有同样的问题:"这真的是音乐么?"通常,听亚洲音乐会的听众觉得他们喜欢这些音乐,往往会说"是的,这是音乐";而电子音乐的听众起初可能不喜欢,但还是决定再听听,看下次能否多听出点门道。从佳美兰(gamelan)音乐会出来的一个学生说:"天啊,我喜欢这种音乐,它非常非常具有异域色彩。"而听完电子音乐会的一位教授出来后表示不喜欢,只是说"很糟",尽管他们各自喜欢一种音乐会而不喜欢另一种,但他们各自都跨越了一条音乐边界,而且实际上可能都没真正理解这种新的音乐体验。我们很难弄清构成音乐理解的因素,但就此问题,民族音乐学界许多人都将音乐世界看成是由一系列各不相同的音乐所构成。实际上,音乐风格的独特性及与周边音乐的不相容性,是音乐作为群体认同标志的重要特征。

大多数音乐学研究都将音乐个体作为独立的单元来看待。不仅一个民族、国家或文化的音乐被当作是有点类似于语言的体系来研究,而且对一个
51 时期、一个作曲家流派、一种体裁和某个作曲家的音乐也这样研究。但这种普遍存在的观点却很少成为明晰的理论的基础(参见C. Seeger 1953a)。无须自称音乐和语言同祖同宗,两者间的相似之处,足以使民族音乐学家借鉴语言结构研究的某些启示,并将语言看作是符号体系来洞悉音乐的世界(参见Bright 1963, Feld 1974, H. Powers 1980)。

要想找出某种音乐的典型特征,我们首先应弄清楚人们如何界定音乐的构成,识别音乐的界限。语言学的此类问题已经由语言学家通过各种方

式得到确定。其中一种方式认为存在各种单元，即人们所知的言语社群（speech community）(Bloomfield 1951：42)，这是固定并持续进行互相交流的人群。他们所使用的那套声音体系就是一种语言，一种方言或一些能被语言学家作为独立体系来研究的某种单元。同时，某人的整个语言库也可成为值得研究的一个单元，它被语言学家们称为“个人特色言语”（idiolect)，也是一种能界定语言内容的方式。结构研究法认为某一语言由一种音系学（phonology，或“音位学”，研究语言的声音体系，尤其是最小语音单元，即音位，如何区别语言意义，而有别于研究具体语音的语音学——译注）和一套语法构成，这区别于主要从社会角度为语言所下的定义。一种语言的进一步定义还可依据其内容、一套词汇、或许文化或结构上可接受的说法。从某种角度说，一部字典的内容就是某种语言的内容，而一种语言的所有词汇，则是对该语言的一种界定。

和音乐学家一样，语言学家也必须研究界限的问题，如向一个穿越印度的旅行者发问，他是否在不知不觉地跨越各种语言界限，无法确定自己在何处从泰米尔语区（Tamil)过渡到泰卢固语区（Telugu)，也无法确定古英语如何突然或逐渐转变成了中古英语。有些语言学家，他们主要从历史角度来研究，相信各种独立的语言之间界限分明，坚持认为某个社群的言语可明显地被归类为语言 A，而临近社群的言语则可归入与 A 相关但又可区分的语言 B，所以在地图上似乎彼此相临的各语种，如捷克语，捷克语的莫拉维亚变体，斯洛伐克语和波兰语的确可清晰地区分开来。与之相对的是，其他一些语言学家则认为“每个单词都有自己的历史”，这意味着一种语言逐渐融入到与其地域相临或时间相近的语种，即[跨越]词汇在地图不同点上的界线（Anttila 1972：291)。

在确立语言的同源关系和所谓的语系时，最为人们广泛接受的就是利用语音演变产生的同根词（cognate)，那使我们可以证明，比如波斯语、拉丁语、捷克语和英语都是相关的，因为它们的词汇很接近，如“兄弟”一词分别为：barodar、frater、fratr 和 brother。但除了同源关系外，各语种间还有其他关系。比如波斯语中有 50%的词汇来自阿拉伯语的借词（loan-word)，两者不属同一语系，但阿拉伯语却足以成为与波斯语的相关语言。印第语（Hindi)和泰卢固语（Telugu)分别属于印欧语系（Indo-European)和达罗毗荼语系（Dravidian)，两者一直互相影响，并有共同的音位特征。源于不同语系的各语种有共同的书写体系、词汇及某种语言世界观，有时源出同一宗教。 52

寻找语言界线和界定语言关系的一些方式可以启发音乐学者。当然，刚刚提到的语言研究的多种方式也可用来研究各种音乐之间的关系。比

如,有关音乐群落的观念就得到了很好的发展。民族音乐学研究的很大一部分据称是报告各种社群的曲目,它们之间频繁交换、交流音乐素材。事实上,虽说这个概念的有效性无庸置疑,但在一个小型社会、社群或村庄中,搜集音乐的典型方式是从音乐家和受访者那里进行小规模采样,有时只询问一个人,而更广泛的问题则往往遭到忽略,如:该曲目在整个社会或音乐群落中分布均衡与否的程度(参见 Brailoiu 1960,对一个村庄曲目的经典研究,见 A. Seeger 1988,以及 Hungarian Academy[匈牙利学会]2000)。但在大多数民族音乐学出版物中,音乐单元都取决于以非音乐方式进行交流的社群,如语言相同的一群人。人们通常只是假定群体内存在音乐交流,而不是去证明它。

“一种音乐”可以是某个社会的音乐曲目,那么我们就关注该音乐如何在当地人群中分布,但某个人的音乐,即音乐上的“个人特色言语”,也可能是“一种音乐”(参见 Craft,Cavicchi 和 Keil 1993)。在大约 1960 年前的田野调查中,民族音乐学家有时会将一种音乐和个人特色音乐这两个概念合二为一,因为信息提供者和受访者人数有限。这样,与语言学家的同类研究相比,用个人曲目来确定音乐内容更为音乐学者普遍接受。有各种方式可以用于研究和界定个人特色音乐。我们可以询问某个人“懂”什么音乐,但首先我们最好对“懂音乐”下个定义——是否是指表演的能力、[公众的]认可、
53 某种自我认同、公认的爱好或所要求的理解力。在民俗中所形成的主动曲目和被动曲目的概念对音乐学家很有用。音乐家个人不仅仅是同质性社会的典型代表,也是独特的个体,这样的研究在 1980 年以后的时期逐渐增多,并且,对个人曲目的研究(如 Vander 1988)也是这一发展趋势的副产品。

但在 1990 年左右,在某种程度上具有典型美国特征的“那种”音乐是什么音乐呢?让我们想象一下。首先我们要探究一下“音乐的理解”。亲爱的读者,如果你是生于 1940 年左右的美国人,自称懂得学术,你可能会说你理解歌曲“巴巴拉·艾伦”(Barbara Allen)、一部贝多芬的交响曲、路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)和埃尔维斯·普雷斯利(即“猫王”,Elvis Presley)的唱片音乐以及一部格里高利(Gregorian)弥撒。即使你的音乐史教授不让你听(除非你能做透彻的分析),即使专业的爵士、摇滚或早期音乐等乐迷认为你缺乏真正的理解,这些都无关紧要。你自认为对它们有一定程度的了解。但你是否可能认为,所有这些音乐种类在某方面都真的是属于自己[理解的东西]么?细想一下或来一次听力测试就可以表明,你的个人音乐形象(persona)具有非常复杂的结构。我们来想象有这样一个中年人。她认同阿姆斯特朗和普雷斯利,钟爱披头士乐队和斯普林斯廷(Springsteen,

但他略晚近才出名)，声称对贝多芬的音乐有点喜欢，对中世纪和非洲音乐次之，不喜欢印度及中国音乐，但可能会觉得有趣，最后，对电子音乐的剪辑片段认定无法理解而放弃。[这样便形成了一系列]同心圆——如果这个模式不适合你，那么其他类似的模式也许适合。特定的分类结构可能会让我们获得一些重要的认识。这样，在西方文化背景下，电子及合成音乐就成了一种新音乐，新的音乐语言，它正需要社会了解，然而尚未达到。理查德·沃特曼(Richard Waterman 1952)很久以前就说过：非洲音乐与西方音乐的亲和关系源远流长。实际上，阿姆斯特朗、普雷斯利和贝多芬音乐中的基础材料在一些重要方面是相同的。

我们小试牛刀便定义了一种音乐，即那位女士的音乐；或者只是在想象中下了定义。那么，是否在某个社会中，人们的音乐形象相互之间千差万别，而在另一社会，大多数人所了解的都是同样的音乐，那是有待将来仔细研究的问题。民俗学家中曾经有一个信条，在一种典型的民间文化或土著文化中，人们的音乐体验是相似的，于是，大多数人都能演唱该部落的大部分歌曲。但这样的概括在丰富多彩的文化面前黯然失色：因此人们对南美印第安西里奥诺人(Sirionó)的描述与之截然相反(Key 1963:18)，因为发现每个人演唱自己的全部歌曲都有其独一无二的、个性化的曲调。有点类似的是，伊朗民间歌手可能只唱一种歌曲类型和一种旋律类型，其整个表演生 54
涯中都只用一种曲调及其变体。还有一个相反的例子：澳大利亚北部依尔卡拉(Yirkalla)人中的男性(R. Waterman 1956)似乎都学唱同样的歌曲，每个人的个人特色音乐都大体相同，但他们是逐渐学会这些歌曲的，似乎只有老年男性能轻松驾驭全部曲目。如何形成个人特色的音乐，世界上各种音乐在范围、规模以及内部相互关系方面都大不相同。

内容和风格

通常，我们会按风格来描述世界上的各种音乐——即音乐创造中使用的典型程序，音高、音符、节奏、乐句这样的基础材料，普遍使用的音色及演唱风格等；换句话说，根据音乐的创作语法规则和句法结构来描述。在音乐史中，人们可能会过于单纯地了解到某些情况，如“巴洛克的音乐——对位；古典时期——主调音乐”，这都是对曲目风格最概括的描述。这种方法——人们也许会期望它再复杂些——是非常标准的，在此无须多议，只用它为另一种较少使用的方法做个铺垫，那种方法即解释一套曲目或“某种”音乐，我称之为从内容的角度描述音乐。

如果对应语言学而把“风格”看作是音乐中的“音系学”，那么我们就把音乐中的主题、动机、线条、曲调都看作是语言中相对应的词或概念，即“内容”。这很难说清楚，也不是完美的对应。但如果某个曲调在经历了音阶、调式、节拍、曲式和演唱风格的变化后仍保持完整，那么一直没变的那部分就是“内容”。我们可以想象有一种音乐文化，它将一切同已有的音乐内容无关的素材都当作是“新”的、因而是外来的素材。毕竟，即使一个新词符合某种语言的语音体系，它也不会融入其中，除非该文化能以某种方式利用它的意义或概念。在音乐领域也是如此，只有新引入的曲调与一种文化中已有的特定音乐作品——如歌曲——相关，该文化才会把它看作是自己音乐的一部分，而非全盘接受所有与它风格相符的东西。

人们并不经常去为音乐的内容划界线、下定义或举例子。有些门类的出版物称得上是这方面的尝试，但并非其主要目的。对作曲家个人的作品进行主题分类（比如克歇尔[Koechel]为莫扎特作品的分类，及施密德[Schmieder]对巴赫作品的分类）是一个恰当的例子，同样还有W. 哈斯（W.
55 Haas，1932）试着将贝多芬所有主题按音乐逻辑进行排序；或有人试图列出民间音乐的详细目录，如巴托克列举了罗马尼亚风笛曲调的动机（1967）。以某种系统的形式为内容列表，这好比是音乐领域中字典或词典的做法。此外，还有一些简短的说法，表明人们对这类问题的认识，如塞缪尔·贝亚德（Samuel Bayard，1953：130－32）所指出的，美国绝大多数民歌只属于数量非常有限的一些曲调族，或许组成这些音乐的只有40种曲调。

音乐既可按风格来定义，也可按内容来定义。“这不是我们的音乐，它听起来过于怪异”以及“那首歌听起来还行，但不是我们的”，正是表达这些界线的两种方式。

音乐能力及多重音乐能力

约翰·布莱金（John Blacking）在他那部最出名的著作（1973）的标题中，以设问的方式问到：“人（man）具有怎样的音乐能力？”如果他今天写这本书的话，可能就会问：“人类（humans）具有怎样的音乐能力？”他这样说的，可是[原来的]这个单数的“人”非常重要，因为他想让读者将所有人类（all humans）看作某种单元或某种整体。说到“设问”，我想到了纳齐尔·杰拉兹博依（Nazir Jairazbhoy）宣读的一篇论文，题目也是问句：“印度电影音乐具有怎样的印度特点？”这样设问后他起身说“很有特点”，然后又坐下了。（然后他继续宣读论文）布莱金的答案也基本相同，只是加上了道德倾向。他意识

到世界是由多种音乐构成的，尽管他个人对边缘的音乐的兴趣大于对中心的音乐，但他想确保读者理解一个主要的观点：毕竟，所有音乐在价值上都是平等的，或让我们这样说：所有音乐都同样是音乐。他不会认同库尔特·魏尔（Kurt Weill）（转引 Taylor 1991）的观点，后者著名的说法是：音乐只有“好”“坏”之分——他的观点与布莱金的也并非相去很远，因为库尔特·魏尔也想挫败艺术音乐爱好者面对流行音乐的那种自命不凡。我认为布莱金的看法是，有些音乐极好，而其他音乐基本上是不错的——对人类来说是好的东西。所以他认为所有人都具备最基本的音乐能力，它是人类的内在潜质。大多数民族音乐学家也都抱此态度：即存在一些布莱金所称的伟大音乐，无论如何，我们都得弄清哪些音乐是各个社会公认为伟大的，以及为何这样认识的原因。但所有音乐及每个人的音乐其表达方式都值得关注。布莱金会说，正如所有人都有某些生存潜质一样，他们也具备与之密切相关的学说话的潜质，因而他们天生具备音乐能力。当然，西方文化中所说的音乐 56
能力及天赋的概念并不是所有社会都有的（见 Kingsbury 1988），但这个概念在其他文化中可能有不同的含义。是否某些人比其他人更具备音乐能力、节奏感、绝对音高、非凡的记忆，这要视每种文化的情况而定。我知道有些优秀的印度尼西亚音乐家连伊朗简单的音乐概念都学不会。

我喜欢布莱金的平等主义情感，但我不能确定所有人类都具备同样的音乐能力，这并不是因为我藐视学者“无能”，而是因为确实没有关乎跨文化的音乐定义、恰当的术语及音乐能力的定义。我们不可能造访世界上的所有社会并问他们：“你认为音乐是什么？”许多人可能会回答：“音乐？这是什么？”我的确赞同布莱金对音乐的定义：“人为组织的声音”，至少就音乐为人类所特有这个方面来说是对的。生物学家和言语-交际专家（参见 Peter Marler 和 Tomas Geissmann 的文章，转引 Wallin 2000）已力证了在其他物种中也有些类似音乐的东西，不是因为它们听起来像人类的音乐——这太荒唐了，而是因为它们似乎与音乐的功能类似，并能区分于更日常化的、相当于言语的另一种交际形式。

音乐是人类所特有的么？这是其他社会成员问过自己的问题。印第安哈瓦苏派人（Havasupai）的神话中有各种生物：人类、精灵和动物，在人类文化开始前，他们之间就通过歌唱来互相交流。在黑足人传统中，他们在幻觉中由动物教习歌曲，但这些动物都是用人声演唱的，当我问黑足人是否认为冰川国家公园中的熊、狼及海狸也曾唱歌，他们就嘲笑我。音乐是人类的活动，在某种程度上说，所有人都有音乐，但各种人类社会中的音乐并不相同，也不应该用同样的标准去衡量。

在民族音乐学领域有一个广泛应用的概念，奇怪的是，它与音乐能力的概念既相关又无关，此即双重音乐能力(bimusicality，参见，Hood 1960)及多重音乐能力(multi-musicality)。表面上看，它与语言很类似；一些人或一些民族具有双重或多重语言能力，同样，一个民族音乐学家也可同时成为爵士及佳美兰音乐的专家，一个社群如在蒙大拿州的布朗宁(Browning)的黑足人，同样能熟练掌握大平原印第安人的音乐风格和盎格鲁-美国人的音乐风格。但这些情况是例外，而且往往是殖民主义的产物。人们通常在幼年就掌握了本民族语言和音乐的基本规则，并能迅速识别是否某个词属于他们
57 的语言，及某个特定的音程或和弦是否适用于他们自己的音乐。有时，一些人认为存在不同种类的"智能"，包括"音乐智能"，如果不从这个角度来说的话，这些人通常算不上是聪明人，霍华德·加德纳(Howard Gardner 1983)的这一说法令人佩服；鉴于某种文化中的音乐智能在另一种文化中可能毫无用处，所以上述说法可能不具备跨文化的效应。这些因素也告诉我们音乐是一种文化上的普遍现象，而不是一种通用的"语言"，而且，所有人都具备音乐能力，但这种能力不能用音程、节奏等概念来检验，因为这些概念据称出自多种文化的音乐，故在文化上是不确定的。

中心和边缘

将音乐世界看成是一群不同的音乐而加以研究，这样，边缘问题及与之相对的概念——中心，确实就成了一个主要难点。可从地理学的类似角度来说明：在北美和非洲，划分出与文化区相似的音乐区(Nettl 1954a，Merriam 1959a)，就是在实际运用多种音乐这个概念。在这些区域内，寻找音乐特征集中的中心点相对容易，而在地图上想准确地找出两个"区域"变化的分界点则很难(参见 Nettl 1960)。人类学家则在更广泛的背景中研究这个问题(参见如 Barth 1969；Driver 1961)。

年代划分与地理分界的问题相似。鉴于按时间划分具有同一风格的各个"时期"仍存争议，所以，欧洲音乐史学家也用语言中类似的方法来划分"各种音乐"——或在此更确切地说，划分各种音乐方言。实际上，欧洲音乐史的标准分期，现已得到广泛认同(如格劳特[Donald Jay Grout]所撰极权威的教材 1960)，但在以前，人们根本就不认为理应如此。他们的分期方式有各种各样。吉多·阿德勒(Guido Adler 1930)提出了四个时期的划分方案；还有几个作者，如爱因斯坦(Einstein 1947b)、洛伦茨(Lorenz 1928)、萨克斯(Sachs 1946)及克拉克(Clark 1956)等，也都对音乐语言发生急剧转变

的时间持有不同看法——这就又出现了争议(参见如 Daniel Heartz 的研究,2003)。各时期之间的过渡酷似地图上地区之间的过渡。一种音乐可以属于一个族群、一个国家或某个人;即使一些人提出的音乐体系,其边界也已远远超出了传统上划分的文化单元,比如拉赫曼(Lachmann 1929)依据用调 58
式进行即兴演奏的方法,把北非、中东及南亚的音乐看成是一个单元。

我们再来看看双重音乐能力这个概念,它是田野工作发展的产物,学者们在做田野调研时——作为表演者或作曲者——参与到所研究的音乐中,培养出类似双语的能力。但事实上,许多文化以前及现在本身天然就具有双重音乐能力(或多重音乐能力),人们能识别并区分两种或多种音乐,如同双语人说两种语言一样。在印度,一些音乐家似乎能分别掌握古典和民间音乐,依照每一种音乐的规则演奏。伊朗北部一些民间歌手,可以成为两到三类歌曲曲目或体裁的专家,这些体裁之间界限严格,但他们似乎能保持这些体系相互之间不会受到干扰。在 19、20 世纪,大多数社会都开始了解西方音乐,这就引发了研究音乐边界问题的各种方式。

多重音乐能力为世界音乐版图带来了巨大变化。在西非出现了一种新的音乐语言——包括很多体裁,如居居乐(juju)和"高尚生活"(Highlife)(参见 C. Waterman 1990 ;Askew 2002)——这是西方与传统非洲相融合的产物。在解释基本与之毫无关联的美国黑人音乐的发展时,相容性也是个主要的概念,这一概念强调传统西非与欧洲所具有的共同因素。黑足人认为他们自己具有双重音乐能力,提到"白人"和"印第安人"的音乐,并从社会的角度区分二者,尽管"印第安人"的音乐受到了西方音乐的重要影响(参见 Witmer 1973, Vennum 1989, Nettl 1985)。在这里,双重音乐能力伴随并象征着一种双重文化的社会。

在把世界看作由各种兼具中心和边缘的音乐所构成的体系时,我们还必须考虑到,大多数人能越来越容易地接触到较之从前更为多样化的音乐。通讯技术发生巨大变化的结果是,到 2000 年,通过计算机的普及,已经形成了一种超乎前几代人想象的音乐生活——尽管 1900 年左右广播和唱片的传播已经产生了重要的影响。越来越便利的旅行、多族群民族国家的发展、尤其 1990 年后新殖民主义的形成,以及随着英语作为世界"第二语言"而得到 59
更多的应用,都为各社会间的音乐共享提供了前所未有的契机。这一变化在非西方社会中尤为明显,现在它们将西方音乐与自己古老的传统兼容并蓄,使民族风格和地区风格得到了更广泛的传播,但欧洲和北美的音乐面貌也发生了巨大变化,他们既可完整地接触和吸纳各种音乐,也可利用某种音乐的单个元素,如节奏型和乐器。

我们在2000年前后所感受到的这种多重音乐能力的文化，可以看作是一个全球性的社会在学习更多的音乐，具备多重音乐能力，正在掌握第二、第三、第四种音乐语言，其音乐包容性大大增强，象征着在大多数社会中，文化更加多元化；或用另一种更为现实的解释，即，把这种现象视为某一音乐体系的扩大，通过加入新的素材和风格而得以丰富（有些人也许说成是对音乐本身的污染），但这是一种能反映社会和政治发展的音乐殖民主义（参见Keil和Feld 1994，以及Stokes 1994的讨论）。

认为音乐世界是由大量独立体系所构成的这一观点，在过去多少尚可接受，但民族音乐学家在探寻21世纪的视角时，再将其当作准则就不那么现实了。然而当前，在没有其他明确选择的情况下，似乎这一概念仍然可以受用，仍可以考虑存在多种音乐的社会——文化单元这样的事实，继续相信特定人群通常会将一种音乐视为自己的本能所有，同时要求分享其他音乐，相信音乐既是某个群体所能接受的一组声音，又是具有内在逻辑、风格统一、内容丰富的一个体系。1990年代的重要出版物中所反映出来的这些因素，在那个时期起到了重要的作用，其间，各种类别、各种层次和各种程度的社会、族群、国家和阶级的认同——对我们理解社会和政治的世界越来越重要——不可避免地联系着音乐的各种认同。

第6章 苹果和橘子：多种音乐的比较研究

对立的局面

我们用了5章的篇幅界定并奠定了基础——即界定音乐和民族音乐学， 60
探讨了音乐创造的概念，并从统一性与多样性的角度审视音乐的世界——现在，我们准备来看看民族音乐学家——以这样的身份——到底做了哪些事情。在第一章，定义民族音乐学的第一句话就说：从比较的视角研究任何一种音乐，将其看作是多种音乐的世界之一部分。

人们对比较研究的实用性、有效性甚至其伦理观的态度已有所改变。1953年，我试图给一个班的学生讲授各种美国土著音乐风格的概论，并附有一些实例。可以信手拿来的唱片非常少，但我试着比较了已有的唱片，其有趣的多样化风格让学生们眼界大开：平原(Plains)部落的歌曲以骤降的旋律线条轮廓为特征，西南部操尤马语部落的歌曲通常使用"上升"的句法(中间的一个上行乐句)，而东南部落则演唱应答对唱类的歌曲。尽管学生们顶多只是听一听平原部落的歌曲，这种练习流于表面，但我这么做的目的很明确，只是想向他们展示音乐风格的多样化，这能给他们留下重要的印象，并只能通过比较来说明。

25年后，我又给另一班的学生上了同样的课，他们知识更多、经验更丰
富，也听过更多的美国土著音乐。他们抱着不同的态度，质疑比较的目的， 61
想知道我们从中能得到哪些有效的结论，是求同还是求异，采样充足与否，是否在讨论同一历史时期。他们非难比较研究所用的参数，怀疑比较研究30个例子是否就是介绍这种音乐的恰当方法。他们怀疑是否可以比较研究他们所谓的"苹果和橘子"。然后再过25年，即我进行首次尝试的半个世纪后，学生们又变得更能接受比较研究了，他们也对各种各样的美国土著音乐与中亚、南美及澳大利亚土著音乐有怎样的关系发生了兴趣。

我的经历与梅里亚姆的文章(Merriam 1977a)不谋而合，他在文章中简

述了我们领域定义的历史，认为民族音乐学的概念有一个渐进的趋势，从一个基本上以比较为主的领域到比较研究在其中遭到非难、回避乃至降格至从属地位。以吉多·阿德勒(Guido Adler 1885:14)为始，他最早提出了涵盖各分支学科的音乐学大纲，指出[比较]音乐学分支的目的就是进行比较，以期对世界音乐进行分组和归类，继其之后，梅里亚姆引用了胡德的话(Hood 1963a:233，以及 Apel 1969:299)，大意是：只有对音乐体系的描述准确到令人满意，比较研究才能成熟，他还引用了迈耶(Meyer 1960: 49－50)和布莱金(1966:218)的话，他们相信比较研究也许可导致对相同点和不同点的错误解释。最近，学者们的意见出现了分歧，一些人对比较研究更有兴趣，另一些则觉得它毫无用处。于是，我们经常面临(比如在因特网上讨论的群体)学生们的提问，是否在一种文化中所发现的某类音乐或行为，也为其他社会所认知，同时，我们必须指出，近期的大多数民族音乐学著作都不是跨文化的比较研究。无论民族音乐学是否是一个以比较为主的研究领域，比较研究的性质和作用无疑自始至终都是一个中心议题。它们将在本书各篇、在特定的语境中多次出现，这里，我只想说一说一个带普遍性的问题。

当然，比较研究的概念是有问题的，指出两种事物在某个方面相像并不意味着它们在其他方面也类似，也不一定具有相同的来源或意义。在某些方面，没有哪两种人类的创造物真的可拿来比较。但另一方面，我可能坚持
62 认为，即使是苹果和橘子也可以拿来好好比较一番，它们都是水果、都是圆的、大小相仿，这是相似之处，但颜色、口味和质地都不相同。而对于苹果本身来说，它可能觉得自己与橘子毫无相像之处，也不知道它哪些方面像橘子，这个事实与某些因素无关，而对其他因素来说则很重要。问题是我们能否找到系统、简练而可靠的方式来进行比较，以及通过比较，我们是否觉得努力没有白费。实际上，在民族音乐学文献中，对比较方法的讨论几乎为零。许多研究明明在比较，但都未言明是在用这样的方法，而且基于比较研究得出的结论也有很大的局限。

比较研究的适用性及在社会和思想上能否为人们接受，这要视以下几个问题而定。比较研究的目的是为了提供便捷的方式来系统阐述大量不同的数据？还是为了重构历史？是为了能够对社会和音乐的性质做出诠释？为了表明各种音乐之间广泛的关联？为了阐明社会的不平等？抑或为了做出美学的评判？首先让我们来看看比较研究在民族音乐学中的复杂历史。根据维沃拉所著的一本观点鲜明的小册子(Wiora 1975)及西格(A. Seeger)较晚近的描述(Nettl 和 Bohlman 1991，Myers 1992)，本学科的历史包含了

认真进行的经典研究，并明确指出了其评判标准、方法和目的。同时，出于各种原因或怀有意识形态上欲达之目的，也有一些随意做的、未经证实的比较，如将西藏与葡萄牙联系起来，然而，这些研究会使最虔诚的比较音乐学家都望而却步。虽说比较的概念是民族音乐学早期发展的基础，但民族音乐学家并未经常进行系统的比较，这也是事实。阿德勒在他经典的文章中(1885)，可能感到有种直接的需要，即采用民族志那种描述性的方法来将世界上的各种音乐分类，以便弄清音乐的世界都包括哪些东西，而这最好通过一系列的比较来达到。

在某种程度上，早期民族音乐学的方法——即其在整个 20 世纪初的特征，是一种普遍采用的、虽然算不上是自成体系的比较方法，姑且让我们称之为比较风格，相异于更早的关于非西方音乐的著作，如钱德明(Amiot，1779)、基塞维特(Kiesewetter，1842)和维约托(Villoteau，1809)等人专一执着地研究自己的对象。进入 20 世纪之初，霍恩博斯特尔(E. M. Von Hornbostel)并未像有些学者对比较研究做太多的投入，不过还是做了一系列的研究，涉及了世界上的许多地区，所有这些都基于一种单一的分析模式，这表明，这些描述都是为了比较研究这个终极目标。在他的一生中，研究了五 63
大洲的音乐，这本身就是对比较方法的一种实践。后来师出于霍恩博斯特尔圈子的学者们也都维持了对比较研究的兴趣(也参见 Bingham 1914)。比如，赫尔佐格在其博士论文中(George Herzog 1936a)比较了印第安皮马人和普韦布洛人(Pueblo)的音乐，申汉(Schinhan)在论文中(1937)比较了印第安耶罗克人(Yurok)和帕帕戈人(Papago)的音乐，以及海伦·罗伯茨(Helen Roberts)对北美印第安各文化区风格和乐器的比较(1936)。库尔特·萨克斯(Curt Sachs)的许多著作中也都是比较研究(比如，1953，1962)。

早期民族音乐学家的比较方法与同时期人类学家的比较方法密切相关。1900 年左右，人类学家进行比较的目的似乎主要是重构历史，而且尽管很少有人来界定一种比较方法的概念，但它却深植于文献之中。奥斯卡·路易斯(Oscar Lewis 1956：260)在一篇有关人类学比较研究史的重要陈述中曾简明地说："大多数人类学著作中都含有比较"，在民族音乐学著作中，人们同样可以延续这种做法。但民族音乐学早期的广泛比较以及概括，必然只基于少量采样证据，这可能使其后的学者对比较方法产生顾虑。一个术有专攻的时期不期而致。人们持久而有效地进行田野研究的机会日益增多，这就促使典型的民族音乐学家更加深入某一文化。更长久地接触各种非西方音乐，尤其是亚洲文明中的音乐，使学者们逐步开始尊重其内在价值，这需要他们投入毕生的精力去研究一种文化方能达到，而且此类研究表

明,世界上的各种音乐在某些方面确实不具备可比性。虽然人们可以比较某种音乐中大体相同的因素,但每种音乐也都存在独特的方面,这就使比较在方法上和概念上都成了难题。霍恩博斯特尔及其学派建立起来的比较方法——如计算音阶中的音和音程,对节奏单元进行分类等等——也仅能走到这一步。显然,我们必须也按其自身文化所提供的理论体系来研究每种音乐,无论这种体系是明确说出的、书面写下的还是必须通过采访和分析获得的;人们还必须从文化——音乐行为的源泉——的基本价值结构的角度研究音乐行为。所以 1940 年以后,人们对民族音乐学中比较研究的关注显著减少。但大约又一个 40 年过去了,比较的方法再次浮出水面,到 2000 年左右,赫然出现在我们的学界,尽管没有一种明确的方法论,常常也没人提及。

64 人类学在很多情况下都是民族音乐学的楷模,并在方式方法上要比民族音乐学领先一二十年,但也经历了相似的命运。在 19 世纪和 20 世纪早期,人类学借助比较而得以兴盛,尤其是出于从理论上决定历史进程的目的,早在 1900 年代,它开始朝着专业化的民族志方向发展。然而到 1950 年代中期及再后,它又开始强调比较方法,并于近期在田野工作的一些总结性著述中重新强调比较研究(如 Ander Beteille,转引自 Ingold 1994:1010 - 39;Keesing 1976; Naroll 和 Cohen 1973),强调针对比较方法的专门文献(Sarana 1975)及批评(Marcus 和 Fischer 1986)的发展,以上这些都能让我们窥见一斑。另一方面,1980 年以后的一些重要的理论著作,认为以广泛的比较而观察到的各种现象来研究世界,应属理所当然之事(如参见 Geertz 2000:251),因而不会进一步给出一种一般的方法论。

比较研究的种类

人类学能够对比较研究的类型作出五花八门的分类。让我们看看大约在民族音乐学开始摒弃比较研究的时期人类学所提出的一种分类法。奥斯卡·路易斯(Oscar Lewis 1956)在对比较研究进行书目和分析研究的过程中,调查了 1950 年到 1954 年间的 248 篇相关著作(几乎全部出版于英美)。其中有 28 篇研究的是比较的理论和方法论。他并没有试图猜度在这 5 年中的所有人类学文献中比较研究所占的比重,但我们有理由认为这 248 部著述所占的比重相当大,并认为约有 28 篇理论和方法论的文章跻身该时期重要的理论研究著作之列。

路易斯做了进一步的分类,整理出六种主要的目的:(1)建立一般的定

律和规则，(2)记录某种现象的变化范围，(3)某一特征的分布状况，(4)重构文化史，(5)检验源于西方，(6)非西方社会的假设。由此再细分，有 34 种研究涉及到全球范围内或随机的比较，33 种各大洲和各国的比较，31 种一个大洲内的比较，31 种一国之内的比较，70 种同一文化区的比较，以及 34 种同一社群或文化内的比较。其中与西半球有关的研究明显超过一半。

那么在同一时期内，比较研究在民族音乐学史中又经历了怎样的命运呢？《民族音乐学》杂志在该领域中的声望可能使它成为了路易斯研究可靠 65
的采样依据。调查显示，在第二卷到第十七卷中（1958～1973）共有大约 270 篇文章。我们很难（路易斯也一定很难）从中离析出“比较”研究，似乎只有 43 篇文章（尽管并非所有——即使大体上也没有——都涉及比较研究）清楚地表明涉及到曲目、曲目各部分或各文化间的比较问题。其中有 13 篇文章主要研究比较的理论，19 篇文章包含了一个文化区内的比较研究，11 篇文章在某种程度上说是从历史角度比较不同时期不同地区的曲目（比如非洲人和非裔美国人），目的在于提供历史的洞察。所有这些（指这样少的比较——译注）在民族音乐学学科中也许显得很奇怪，因为这个学科深受以比较为导向的人类学的影响，而且民族音乐学长久以来一直称作“比较音乐学”，尤其作为人类学一个分支领域，它比人类学的其他领域更适宜于用统计学的方法对各部分进行研究，更适宜于量化（Freeman 和 Merriam 1956：465）。尽管在美国高等教育中比较研究势头再起——有关各种文化的核心课程和讨论课的数量增多正说明了这一点，但根据 1998～2002 年《民族音乐学》杂志编辑的报道（《民族音乐学》[EM] 46[2]，见其前页），其间收到的 164 篇文章中，只有 9 篇以比较研究为主。维沃拉（Wiora 1975：19－25）也曾试图将民族音乐学史中的比较研究（约至 1972 年）进行分类，将它分为八个“中心或方向”：(1)霍恩博斯特尔和萨克斯柏林学派的整体比较，(2)略带生物学倾向的拉赫（R. Lach）和格拉夫（W. Graf）的维也纳学派，(3)欧洲民间音乐学术，(4)犹太和基督礼拜仪式的比较研究，(5)涉及与邻近地区相比较的学术，(6)专注音乐各领域的美国研究，(7)欧洲古典和民间音乐的比较研究，以及(8)欧洲各国艺术音乐风格的比较研究。

民族音乐学家并未像语言学家和人类学家那样，曾一度采用单一的、广为认同的比较方法，而是在 20 世纪的大部分时间里，投身于各种各样的比较研究中，建立了比较音乐风格、曲目和单个作品的一些模式，获得了大小不同的成就。霍恩博斯特尔在他的很多研究中都采用风格描述这种单一的方法，为比较研究提供了样板。科林斯基（Kolinski 如 1956，1959，1961，1965a，1965b，）的分析体系试图依据音乐的各种单一的因素，如音阶、旋律

66 走向、节奏和速度，为曲目的比较研究提供框架。巴托克分析东欧民间歌曲(如1931,1935,1959)的方法也为比较研究提供了指导原则，同样的还有英国民间旋律的比较方法，由贝亚德(Bayard，如1950,1954)和布朗森(Bronson 1959,1959～72)首创，考德里(Cowdery 1990)将其进一步发展。有关某种曲目类别中民间歌曲分类的卷帙浩繁的著述始见于本世纪初(Koller 1902～3, Krohn 1902～3 也参见本书第九章)，并持续了几十年(如 Bayard 1942, Elshekora 1966, Herzog 1950, Hustvedt 1936)，在这方面，非裔美国音乐研究领域中的比较也很重要——赫斯科维茨(Herskovits 1945)、沃特曼(R. Waterman 1952)、梅里亚姆(Merriam 1955b)和杰克逊(Jackson 1943)的著作即可说明这一点。但这些类型的方法论似乎一直按部就班地发展，沿此方向最后的重要尝试是艾伦・洛马克斯(Alan Lomax, 1968, 1976；在第8章和第24章中将进一步讨论)创立的歌唱风格测定法(cantometrics)。

反对的观点

民族音乐学家似乎并未专注于比较的认识论方面，也很少有人探究：在某种意义上，如果不进行系统的比较研究，是否有可能以跨文化的角度研究音乐。但人们对学科身份的普遍讨论还是表明了上述这个问题的重要性，有时会有比较的成分作为一个主要的标准，有时又没有。一些人断言，民族音乐学包括了研究者自身范围以外的音乐或音乐文化的研究。在这里，与他们的研究课题相比，研究者的身份是一个主要因素，而事实上，应看重身份，这在认识论上很重要。在其几部著作中，曼特尔・胡德(Mantle Hood 1963a：233－34,1971：349)都坚持认为，比较不是这个领域的主要目的，而且目前或未来很长时间，都未必能恰当地进行比较。即便如此，他说，美国(或欧洲)的民族音乐学家“因为他们的身份，所以，具备爪哇人无以效仿的洞察和评估能力，即使后者受过……西方方法的训练”(1963：374)。虽然这些话表明了胡德也许未下定论，但许多专注于本土音乐传统的非欧学者质疑民族音乐学以比较为主的看法，觉得只有“局内人”才真正具备学术的资格，并暗示，比较确实不可能。

对比较研究的许多批评都围绕着对各种文化进行比较的困难，因为人
67 们对这些文化有不同类型和程度的理解、个人接触和资料；批评还围绕着了解任何文化或音乐都要有足够的深度和广度，以便进行有意义的比较，唯恐得出无根无据的结论。有人断言，比较的目的是进行价值评判，这就不利于

那些其音乐被比较的人。人们敬畏音乐体系的复杂性，那又使这些体系在本质上不具备可比性。人们对比较研究中所必然用到的量化技术持怀疑态度，并相信在这样的研究领域中，数据搜集会偏向于那些适宜于比较的材料。但我们还是再多看看几种反对意见。

各种音乐间真的能进行比较么？约翰·布莱金(John Blacking 1978：75－76)有一个广为引用的说法，他曾提出，表面的相似性不值得一提。他坚决主张，在两种文化的音阶中寻找相同的音程，若这些音程在这两种体系中的意义不同，这样的比较可能就没有意义。不过如果人们此刻也能关注其意义的话，那倒是可以比较了。但当布莱金提出相对立的观点时，上述这种说法就显得无力了："统计分析可以表明两种文化中的音乐是很不同的，但也可表明其大体上具有相同的意义，只不过被转译为两种文化的不同的'语言'而已"(1966：218)。后面的这种发现看似非常重要也非常有趣，但如果我们不先进行比较的话，又何以得知呢？布莱金所反对的是引用毫无凭据的结论，他似乎想到了一些只做统计学的比较研究。没有人能反对这种批评，反而似乎布莱金的指示非但没有回避比较研究，反而提倡更多地采用比较，并企望收到更好的效果。

在20世纪撒哈拉以南的非洲及中东，西方传统和声已成为其现代化的传统音乐中的主要部分。人们通过比较得出了一个广泛的结论：非洲人做得更出色，即更符合欧洲的做法。若人们能赋予这两种文化对和声的运用以更广泛的意义，那么总的说来，这样的意义应该是相同的：即和声是音乐现代化的主要标志。非洲人和中东人相比，对和声有不同的运用，而在欧洲人来看，非洲人用得更好，这个事实也许告诉我们：这两套体系各自具有相关的兼容性。鉴于在非洲的某些地区长期使用其他和声体系，所以那也能表明，一种和声体系何以影响另一种和声体系的采用，以及基督教传教士成功(在非洲)与不太成功(在中东)的努力分别所起到的作用，还能说明其他 68
很多情况(参见R. Waterman 1948，1952)。

所有音乐的可比性问题——以及就此而言，各种音乐中各个部分的可比性问题，如曲调变体——都密切联系着田野工作者和信息提供者之间，以及西方学者与发展中国家学者之间的政治和社会关系。人们对比较的怀疑态度日益增长，这与发展中国家的一些学者所特有的观点密切相关，其基础是他们深信只有当地人才能恰当地理解本土的音乐体系。并不是说单纯的比较本身让人无法接受，而是人们反对已经采用的或即将采用的比较方式。比如，非欧学者也许有理由说，如果民族音乐学是研究本土文化外的音乐，那样的音乐就很难得到认真对待，因为上述界定似乎是在为肤浅的研究寻

找借口。若研究某种音乐体系的目的只是将之与其他体系做比较，对其研究者来说也是有损[学术]尊严的。

说到尊严的问题，寻求不同点或相同点是否算得上是一种政治姿态？在进行单纯的比较时，民族音乐学家会保持中立态度，尽管人们（尤其是非洲专家的研究）已经批评他们将单一性凌驾于多样性之上（Agawu 1995b，2003）。事实上，学者们得出的结论绝大多数都基于相似性——即在各种音乐、各种体裁和作品间的相似性，因为这样的观察更易于做出正面的诠释。为历史分层，如库尔特·萨克斯为乐器所做的那样（1929，1940），建立音乐区（Merriam 1959，Nettl 1954b），识别西班牙、英国和匈牙利的旋律关系（Wiora 1953）——无论这些结论合理与否，都是学者们在研究中通过发现相似点而得出的，这些相似点足以令其得出至少是推断性的结论，而他们所找到的任何不同点似乎都只起到很小的作用。所以，人们的怀疑就有根据：用比较方法的研究者并非那么中立，以致他们只关注并寻找相似性。

比较研究的主要目的一直是理解历史。我们通过比较各种音乐来看它们如何发展，是否有相同的起源等等（Wiora 1975：81－90）。所得出的结论充其量总是一种推断。是否值得这样做，或是否如约翰·布莱金所说，推断历史完全是在白白浪费精力（Blacking 1973：56），这些都取决于人们如何评价历史知识。如果人们认为理解历史极其重要的话，那么我想，在缺少确凿数据的情况下，任何能获得某些洞察的方式，哪怕是推断性的，都值得尽最
69 大的努力。如果理解历史只是一个次要的问题，或像布莱金说得那样，只具有“百科知识”般的意义，那么人们最好将精力投放到其他领域，因为花费很大的努力进行比较，也确实只能得出最具推断性的结论。

还有一种相关的反对意见出自某些研究亚洲各种复杂的古典音乐的学者。他们可以接受用民族音乐学家的比较方法去研究各种部落音乐和民间音乐，在他们看来，这些都是简单而低等的体系（Daniélou 1973：28－33），但对于各种古典体系，他们声称应被赋予更多的尊重，因为它们与西方古典音乐地位相当，几乎是独一无二的。西方学者对这些古典体系应像研究欧洲古典音乐一样来看待，但后者很少成为以比较研究为主的研究对象。有时人们如是说。

对各种非西方音乐的全面了解以及亚洲音乐家的告诫（如 Becker 1986；Ravi Shankar 1999），都应该可以消除我们一直认为西方音乐及其价值至高无上的偏见。但我们不应该转而坚持认为，广义上的古典音乐体系——印度、中国、日本、印尼、中东和欧洲的古典音乐体系——是音乐的精英部分。昔日划分各种精英音乐的界限仍在，只不过在地图上移动了几英寸而已。

很明显，所有音乐的价值都不仅仅限于用来进行比较研究。而且，若比较研究对理解土著音乐和民间音乐有所助益，甚至很重要的话，那么对于更复杂的体系也应如此。在概念化的某种意义上，所有音乐都是平等的。除此之外，仔细审视西方音乐的史学研究表明，在欧洲各地区、各历史时期、各个作曲家和作品间，比较一直是主要的研究活动。在历史音乐学中与在民族音乐学中一样，人们希望比较研究得到更好的发展。

一种比较的方法？

比较研究充斥着学术界。我们有比较解剖学、比较心理学、比较语言学、比较法学和比较宗教学，这些都是在百科全书中能找到的词条，也是各门课程和各种书籍的标题。在任何情况下，各独立的体系——通常被界定为属于不同的人群、文化和社会——都会以某种方式用于比较。相似性似乎比差异性更吸引学者，他们希望从中得出有关功能和历史的结论。有人已经尝试整合有关比较这一概念的许多不同立场（venues）和运用方式（Warwick 和 Osherson 1973），甚至在一些大学中设有“比较研究”系，这表 70
明它代表了一个独特的学科焦点。我们还遇到了一种观点：比较研究的定义可以超越现有学科课题的特定方法和限制。因而米达尔（Myrdal，转引自 Warwick 和 Osherson 1973：98）提出——与胡德相反——应该先比较，然后再就现象本身进行仔细研究，提出应该“先概括现实，在预设的相互关系的抽象框架内组织这些概括，然后再进行详述与验证”。但在很多领域都能行之有效的“比较方法”，可能不会超越梅利亚姆非常普通的一个告诫：“必须谨慎使用方法，同类事物必须进行比较，比较必须与特定问题有某些关联，必须是研究规划中的一个组成部分。”（Merriam 1964：53）

另一方面，单个学科的比较研究都已经有了特定的、大多是独特的目的。比较心理学的一般目的仅仅是确定生命体中行为结构的相同与不同，带有各种各样特定的目的。比较法学包含了历史和人类学的旨趣，主要目标似乎是以应用领域的身份阐明各种法律体系，以及改进世界法律安全。比较文学研究跨越语言界限的文学内容的主题和动机，语言学家只有在重建各种早期语言或语言的各种早期阶段时才使用“比较方法”，他们在不同的语言和方言中，从结构的角度比较相似的词，这些词具有相同或相关的意义。语言学家也会为其他目的进行比较，诸如：在语言和文化的相互关系中建立认知体系或找出解决问题的办法，但这种比较方法试图构建语言起源关系的历史。在民族音乐学领域，比较的目的也是增进对历史的理解，或也

许，比较音乐学主要的、甚至是首要的目的曾经是如此。语言学家建立了明确的方法，其结果已经得到了业界及大众的广泛接受。人们并未认真质疑过原始日耳曼语、原始印欧语和原始阿尔贡金语是否存在，尽管它们也都只是思维的产物（Anttila 1972：65－66）。

研究音乐形式的重构没有类似的比较方法。比较相隔很远的各种文化，或某一特定地区歌曲的各种变体，获得了类似语言学家进行比较时所得
71 到的那类洞察，但重要性得不到公认，且常常被否认。民族音乐学家很少尝试直接采用比较语言学和历史语言学的方法，吉尔伯特·蔡斯（Gilbert Chase）提出："应该恢复使用'比较音乐学'这个词……但要按照语言学那样使用"（引自 Brook，Downes，Van Solkema，1972：219），但他的话并未得到重视。在民族音乐学中，更多的是态度的综合（例如，"比较方法能让人获得洞察"），带有一些技巧，专门用于特定问题的研究。民族音乐学从未有过一种[公认的]比较的方法。

即便不接受单一的比较法，还是有些方法含蓄地试图充当这个角色——霍恩博斯特尔、巴托克和科林斯基等人的分析方法，以及各种阐明风格地理分布的方法，似乎都在某个方面被人们自发地看作是比较的方法。最晚近的一个——尽管实际已经过去很久了——是艾伦·洛马克斯的歌唱风格测定法（Lomax 1959，1962，1968，1976），它在比较的框架内提供了一种描述音乐风格的体系，很有价值，因为它首次包括了音色及人声的运用方式等音乐方面。

在我看来，歌唱风格测定法的主要价值是描述歌唱风格的体系，洛马克斯及其团队比较了一些大文化区的音乐和文化类型，其目标大体上是识别音乐风格的文化决定因素。它包括一些大文化区（如美国印第安、撒哈拉以南的非洲、太平洋各岛屿、澳大利亚、欧洲、亚洲"古老的高文化"），以及某些方面——如社会-政治结构的基本原则、自给经济的类型及后代的抚育等——截然不同的文化群。当然，民族音乐学素来习惯于文化类型与音乐风格的匹配，M. 施耐德（Marius Schneider 1957：12－14）断言，狩猎者、采集者及务农者各有不同的音乐风格，萨克斯（Sachs 1937：31－33）试图区分父系社会与母系社会两类人群的不一样。洛马克斯很大程度上与他们不同，他的比较技巧用得更加正规。

对确立比较方法论最关注的音乐学科应是音乐理论，该学科曾被视为音乐学的分支，然后又（与音乐心理学和音响学一起）被当作是"体系音乐学"的一部分，最后，尤其在英语世界，它更加独立，关注音乐分析和音乐理解的一些问题。音乐理论家试图建立一些模式，以便人们可以分析任何一

种音乐(Rahn 1983,1996),并且他们想把西方音乐研究中产生的概念和方法运用到更广的领域(如 D. Temperley 2000),他们获得了不同程度的成 72
就。通常,音乐理论家在研究音乐时,并不会重点考虑文化语境,尽管这也许存在问题,但许多理论家都有作为作曲家的经历,这个优势就可以将上述问题抵消。音乐理论界有些学者,如迈克尔·坦泽尔(Michael Tenzer)、杰伊·拉恩(Jay Rhan)和约翰·拉恩(John Rhan)都对民族音乐学的课题感兴趣,并寻找方式把两个领域的方法结合起来。

本章中触及到的所有问题几乎都与音乐的比较有关,因为音乐风格适宜采用统计分析,例如早期,大卫·埃姆斯(David Ames)相当正式地将伊博人(Ibo)和豪萨人(Hausa)的音乐家放在一起(1973a),从声音以外的音乐行为角度去比较两种文化,这样的做法体现了这类趋势。这一点在洛马克斯的研究中也很明显,因为他的比较参数中包括的方面有社会角色以及音乐家之间的相互关系。最近另一类趋势是在一类曲目或一种音乐文化中进行明确的比较,识别出哪些是常规,哪些是对常规的偏离。

1970 年代的一些著作预见了比较研究的光明前景。就连经常持怀疑态度的约翰·布莱金都承认了比较的实用性,并认为比较所存在的问题可以通过"深层结构"与"表层结构"的关系这一概念来解决,这又是从语言学借鉴而来的。他写到,我们需要"一种适用于所有音乐的音乐分析方法",并且这个方法也要考虑并解释声音本身以及音乐行为(Blacking 1971:93)。为了建立这样一种方法,学者们已经作了很多尝试,我们将在第 8 章中介绍。布莱金的意思是说,只有形成了满意的方法,我们才能做出得到人们认可的比较,这样的比较也是我们最终有效的技巧(Blacking 1972:108)。维沃拉(Wiora 1975)并未仅仅将比较研究等同于民族音乐学,然而他也举出了很多在这方面成功的例子。波特(Porter 1977)认为,人们对比较研究重新燃起的兴趣,将是欧洲民间音乐研究近期的最佳希望。

在 1980 年后的时期内,比较研究作为一个概念在文献中并未太多出现,不过运用比较的方法人数还是不少。与其相关的一个研究领域是移民社区与传统家乡音乐文化的比较,这种研究始于 50 年前,现已成为一种标准研究,通常标有"流散地"(diaspora)这个时髦词。重要的研究包括:休格曼(Sugarman 1977)研究阿尔巴尼亚境外的欧美籍阿尔巴尼亚人,迈尔斯(Myers 1998)研究特立尼达及其祖先的北印度文化,曼纽尔(Manuel 2000)研究印第安音乐在加勒比的各种保存方式,图里诺(Turino 1994)研究秘鲁村庄、中型城镇以及首都的艾玛拉人音乐文化,雷耶斯(Reyes 1999)研究越南人在 73
本国、在菲律宾以及最后流亡美国的音乐。1980 年以来大量出版这一类文

集，也证明了比较研究上升的趋势以及人们接受的程度，在这些著述中，许多作者都从不同文化的视角谈论了比较这一问题。几乎很难从众多例子中挑选，但科斯科夫(Koskoff,1987)对女性音乐的研究，莫伊萨拉(Moisala)和戴蒙德(Diamond,2000)对有关性别问题的研究，巴茨和库利(Barz 和 Cooley 1996)对各种文化田野工作的研究，内特尔以及拉塞尔(Nettl 及 Russell,1998)对世界各文化中即兴的研究，以及拉达诺和博尔曼(Radano 和 Bohlman,2000)对有关种族问题的研究，这些都说明了比较的类别及其在民族音乐学学术界的普及。民族音乐学家似乎仍旧认可科林斯基(Kolinski 1971:160)的话：回避或无限拖延对各种音乐的比较，“在该学科对五花八门的音乐世界进一步的探求中，使其丧失了一种基本的工具”。

第7章 看到乐谱前我无可奉告:记谱

一项困难而又复杂的工作

西方城市社会对音乐有一种特殊的看法。我们可以说,民间歌手背离 74
了歌曲“写作”的方式——我们实际上是指他们学唱歌曲的那些独特形式。我们广泛运用“写作音乐”这个词,以之代替“作曲”(无论是否涉及到乐谱),这对流行歌曲很重要。但我们认为,一部作品就是音乐在一页纸上的存在,这是它最真实的形式。我们有些学者几乎无法想象在没有看到一个权威版本的情况下,也能讨论音乐。“看到乐谱前我可奉告”,乐评家在听到一首新作品时也许会如是说,因为书面形式才是音乐的真正再现;但当他们看到新乐谱时,或许也一定会说,“听到这个音乐前我什么都不能说”。与书面音乐打交道是古典音乐家的理想。“你识谱么?”这个问题用来区分内行与外行,表明一种最起码的音乐能力。

我拿西方社会的一部分人开了个小玩笑,因为他们过于依赖乐谱。他们将创作等同于书写,并认同在纸上创造音乐——可是作曲家在听到某音乐前是几乎无法想象其音响效果的——也认同那些只能通过视觉手段来欣赏的音乐创作。鉴于在所有社会中,音乐——完全或在很大程度上——都是人们通过听觉来进行创造和传播的,因而西方古典音乐文化似乎代表了对常规的一种严重偏离。但无论偏离与否,这种西方学院音乐文化的主要 75
特征对民族音乐学产生了重要影响。民族音乐学家研究那些主要存在于口头传统中的音乐,但他们却花大量的精力来寻找将其转化为视觉形式的方式。与那些乐评家一样,他们面对录音往往会摊开双手并告知“在我将它记录下来前无可奉告”——即先得为它“记谱”。

记谱在民族音乐学的一般文献中得到广泛讨论,如多丽斯·斯托克曼(Doris Stockman 1979)的全面概述以及特尔·埃林森(Ter Ellingson 1992b)杰出的历史叙述和批评,他们恰如其分地将记谱看作为一个复杂的概念,并与其他概念如描述和音乐分析有重合。但最直接的概念,只是定义

为把录制的音响转化为标准的西方乐谱。再拓展视野，记谱还应该包括其他的记谱体系，如在亚洲各社会中为了各种各样的目的而形成的记谱体系（参见 Kaufmann 1967；Ellingson 1992a；Malm 1959：261－75），以及某些专为民族音乐学研究而发明的记谱体系（比如 Koetting 1970）。此外，记谱还包括图像以及由自动设备所提供的其他表现数据的方式。所有这些体系都告诉我们，一方面，我们听到的音乐表演在不同的瞬间有哪些变化，但另一方面，有哪些特征通贯整部作品或歌曲，如音体系以及人声运用方式等。于是，记谱的概念还可能包括演唱风格的一般特征，以及对创作某部作品的作曲家所运用的音乐语汇的描述。

很难将记谱与描述和音乐分析区分开来，后者在记谱之前之后往往都可能用到。记谱常被视为民族音乐家的重要且最困难的工作，这正是他们区别于其他学科的学者的一种能力。在记谱中，民族音乐学家要表现得如某种超人一般，能够运用一套难度极大的技术，驾驭并弄清大量以前无法解释的声音。所以孔斯特说：“为异域录音记谱是民族音乐学研究者面临的最困难、最复杂的工作之一。”（Kunst 1959：37）巴托克说过：“我们应该永远不厌其烦地改进和改变我们的工作方法，以便尽可能按照人类所能做到的去完成这项工作”（Bartók 和 Lord 1951：20）。梅里亚姆则认为，人们认为民族音乐学家“有精确的方法可以将音乐声音转换成乐谱，但这一问题远未得到解决”（Merriam 1964：57）。胡德在他那本民族音乐学概论性的书中——记
76 谱是其中基本的关注之一——也详述了对精确记谱的要求：“记谱这个过程一开始就必须尽可能做得最具体、最细致。”（Hood 1971：320）埃林森（Ellingson 1992b：146）则说：“最好的记谱传达了音乐中最重要的一些特征，可能是最难读懂的。”

人们的共识是：记谱极其困难，人们必须不断努力来证明自己具备这种能力，并不断改进这种能力。记谱不仅困难，而且似乎令有些人感到绝望。萨克斯说过：“即使是难度最大的方法也无法让我们感到百分之百的满意。没有哪种音乐书写能忠实地体现出音乐的面貌。”（Sachs 1962：30－31）埃斯特莱歇（Estreicher）认为，正如麦克科莱斯特总结的那样：“音乐记谱的理想目标不可能实现，因为它追求的是为口头现象找到一种对应的视觉表现。”（McCollest 1960：132）查尔斯·西格说：“书写音乐的危险性在于，人们假定可以用部分视觉参数来再现完整的音乐听觉参数。”（Charles Seeger 1958：184）但在民族音乐学的一般讨论中，上述有点绝望的告诫却与对特定文化或曲目的典型研究形成反差，那类研究带有艰难而不够完美的记谱，并对所使用的记谱方法进行实事求是的解释。尽管很难，但人们还是尽其所能。

一直到1950年代，记谱都被当作是民族音乐学家的一种基本的，甚至也许是标志性的技能，即使到了2000年，许多人仍认为这种能力很重要。实际上，我自己的训练就是这样开始的：我找我的老师乔治·赫尔佐格商量准备专攻当时仍叫做比较音乐学的东西，他说了一两句祝贺（抑或安慰?）之类的话，然后告诉我，我必须先学会记谱，并让我随他去办公室拿材料（在磁带出现以前，当时只有醋酸材料制作的老式唱片）先做起来。在大约一年左右的时间里，我几乎没做其他事情。胡德（Hood 1971：50－55）叙述了他最初从雅普·孔斯特学习时的相似经历。1920年代研究无书面文字的语言的学者，其主要活动就是搜集语音的文本记录，研究文艺复兴时期的音乐学者，靠的是将古谱改写为现代乐谱，同样，在很长一段时期内，民族音乐学家首先是音乐的记谱人。一些人认为，总体上说，这个学科的首要任务就是为所有可得到的录音记谱。

下面是记谱概要的历史（更详细的叙述参见 Ellingson 1992b：110－44）：19世纪的主导观念是保存那些正在消失的音乐。20世纪头几十年，人们一心想建立用书面形式对声音进行客观陈述的标准方法，以期提供一种可以进行描述和分析的途径（参见 Abraham 和 Hornbostel 1909～10）。到20世纪中叶，开始有人尝试用声学和电子仪器代人工作，以此来增加客观 77
性。1955年以后，记谱方法越来越多样化，并且也以越来越多样化的方式将记谱作为更大研究计划的一部分。在1970年代，这门技能的特征是倾向于用记谱来解决具体问题，每次往往都产生一种独特的记谱种类。在1970年代和1980年代，人们对记谱理论和方法论产生兴趣。大约在1990年后，著述中记谱的数量较先前有所减少，复杂性也有所降低，其主要功能是作为读者听录音时的参考，而非代替录音。

有几个问题一直笼罩着这段历史：(1)规定性的记谱法与描述性的记谱法之间的对立；(2)用于记谱的乐思单元——歌曲或乐曲——的性质；(3)局外人阐释之用的记谱（transcription），某社会表达自己音乐理解的方式的记谱法（notation），二者有怎样的关系；(4)记谱中，人类和仪器各自的作用；(5)记谱既是田野工作的共同技术，又有悖于为提供独特的认识而创立专门的技术。关于这五个问题，下面将进一步阐释。

西格的二分法

查尔斯·西格（Charles Seeger 1958）在有关这一主题的最有影响力的一篇文章中，指出了乐谱的两个目的：其一是为表演者提供一个蓝本；其二

是以书面的形式记录声音的实况。二者有何区别？卢道夫·帕里修斯（Ludolf Parisius）（参见 Weber-Kellermann 1957：1－23）是 19 世纪中叶一个有代表性的音乐采集者，他记下了阿尔特马克（Altmark，德国中部他的出生地）地区数百首歌词以及大约 200 条旋律，主要目的是保存即将消失的曲目。他在 1857 年（Weber-Kellermann 1957：7）写道："任何一个希望从人们口传中搜集音乐的人都应该争分夺秒；民歌正接二连三地消失。"他确实这样做了。但是他所作的搜集其目的与他同时代的其他人一样，实际上有点含糊不清。帕里修斯跟随着时代的趋势，希望以某种方式使他的搜集融入主流思想，因此，他的兴趣主要在歌曲这一人工艺术品，而不在口头传统在民间
78 社群传承的过程中所产生的结果。他纠正并修改了一些歌词，将各个版本组合起来、提炼出原型，他边听人们演唱歌曲边迅速记下旋律，因此不可能兼顾演唱风格、装饰音以及不规则的节拍。用这些歌曲干什么呢？或许，它们可供那些希望直接体验阿尔特马克民间文化的人读谱甚至演唱。无疑，在当时采集者的心目中，这种乐谱能使读者对文本风格和音乐风格有一个真实的感受，而且，如果人们能够演唱帕里修斯记下的版本的话，那么也会理解这些歌曲。这种搜集的乐谱既是规定性的又是描述性的。

在 19 世纪中叶，对音乐进行细致分析尚未成为惯例，那时规定性/描述性的区别这个问题还没有浮现出来。毕竟，帕里修斯（和 19 世纪的许多采集者一样）在处理自己本土文化的民间音乐时，在深入田野前就已经对所要记录的材料的风格有了一定的了解，而且那些风格可能也已经为典型的读者所了解。实际上，我们今天在记谱时所面对的基本事实之一，对他来说可能已经很明确了：即无论用于表演还是分析，读者只有大体上了解了他们所期待的声音类型，并且已经熟悉其风格之后，他们才能通过记谱对歌曲的具体声音有一个确切的概念。否则，记谱只能作为对风格特征获得抽象认知的一种手段。当然，根据其语境，许多记谱都既能服务于规定性目的，又能服务于描述性目的。

表面来看，民族音乐学家仅仅是坐在那里听 CD——曾经是听唱片（虽不太好，但也足够了），或听圆筒唱片，或听钢丝录音，盘式磁带，盒式磁带；更早的时候，只有一个信息提供者，并且可能只有对所听到的乐曲的记忆，写下他/她自己所听到或记住的东西。但实际上，态度和观念决定了人们所做的许多事情。为同一作品所做的两种不同的记谱，不仅仅表明了记谱者的不同能力，还表明其目的的不同，以及对音乐作品构成因素的不同认识。规定性记谱法和描述性记谱法的区分是西格的术语，分别表示用于表演的音乐以及用于分析的音乐。然而两者明显有关联。通常，局外人希望进行

"描述性"记谱，并在开始时记下他们所听到的一切，结果事与愿违。一些人做过尝试，比如巴托克对东欧民歌的记谱无比详尽（Bartok 1935，Bartok 和 Lord 1951），但即使是这位听辨力超人的大师对演唱风格的许多方面也找不到表现的符号。即便如此，他的谱子由于极其详细，因此很难让人弄清楚。另一方面，用规定性记谱法的记谱者通常只记下了解该风格的当地人需要 79
知道的东西。一般来说，写作音乐供人们演奏的都是文化"局内人"（不管怎样界定，都是如此）。一个钢琴家为了学会肖邦的一首新的马祖卡，他要读音符，还要听一听肖邦作品应该具有怎样的音响效果。亚洲国家的一些记谱体系只写出音乐家对一首作品需要了解的东西；而不会描述它的风格。然而事实上，描述性的记谱法则试图对一部作品的某次表演做出彻底而客观的记录，可能不会评价（或接受）表演事件和音乐元素的相关意义。这很像一个语音学家初次尝试描述一种陌生语言的细节时所使用的方法。西格原本还可以将他的两种记谱法分别命名为"主位"和"客位"——这些术语在他文章发表后不久就开始使用了——或也可以称作"文化的"和"分析的"；但这些对应的词并不确切。

几年后，曼特尔·胡德（Hood 1971：90）继查尔斯·西格（Seeger 1958）之后提出了解决记谱总体问题的三种方法。一种借助的是非西方社会的记谱体系，第二种借助的是机械或电子记谱仪，第三种是在记录声音的乐谱中包含舞蹈和动作的标记。显然，第一种似乎主要是规定性的，而其他两种则是描述性的。第一种是文化局内人的记谱法，而其他两种则是或可以是局外人所做的工作。在胡德看来，这三种方法是对同一问题的不同解决方案，但我认为，它们还出于不同的目的。

记谱通常意在能区分一首乐曲中各个速度部分、各个乐句和各个音符。但一般也需要描述，并在某种程度上记录整个乐曲各个表演要素的特点。甚至一些最早的记谱者也会对速度、力度和演唱风格作一些文字说明，但通常不认为这些是记谱、而只算是分析或描述。人们认为，记谱者将音乐分成了需要描述的风格要素，以及需要记录的音乐内容（参见第 5 章）。人们意识到，随着录音设备越来越先进，作品的内容也越来越复杂了，同时，通常在一种曲目或所表演的整部作品中出现的音乐特征其数量也增加了。于是，由艾伦·洛马克斯在他的歌唱风格测量法项目（Lomax 1968，1976）中创立的评估音乐特征的方法——在其 37 个参数中，有 13 个可被看作是演唱风格的元素——最容易被当作一种分析工具（Lomax 1968：86 中有图解；Blum 1992：191 中再度引用）。对每首乐曲的每种参数（比如强烈刺耳声和中度鼻音）进行评估的"形象描述"也是一种记谱。受过 80

歌唱风格测量法分析训练的人，可以通过这些形象描述而感觉到音乐的声音，恰如人们可以通过熟读传统乐谱而感觉到的那样。歌唱风格测量法本是为描述性记谱法而创立的，但从潜在意义上说，它也是规定性的。一个接受过歌唱风格测量法形象描述这类训练的歌手，面对最简单的乐谱，在理论上也应该能以正确的风格进行演唱。描述性和规定性记谱法之间的区别，看上去很有深度，但未必总像西格所说得那样明确，历史正是在这二者间相互影响的各个节点上，展现出各种各样的选项。

作品和表演

在19世纪的记谱实践中，占主要地位的是欧洲民间音乐，但记谱者也记录陌生文化中的音乐，尽管数量要少得多，并且其主要目的也不在于保存和表演，更多的是提供一些铁证，证明这确实是音乐。在录音出现之前，任何有关音乐的学术著述中若没有乐谱，几乎算不上完整。记谱能证明音乐的存在，证明记谱者真的听过它。但是作为对读者阅读附加的说明，乐谱没有太大帮助，因为乐谱实际上没告诉他们音响效果如何。如今，录音对我们来说是理所当然的事情，我们无法从乐谱中体会到当初学者的感受。

你可以通过民族音乐学早期的经典研究之一——卡尔·施通普夫关于贝拉·库拉（Bella Coola）印第安歌曲的文章（Stumpf 1886）来感受一下。他听说在德国的哈勒（Halle）有一组贝拉·库拉的巡演歌手和舞者后，便安排与他们其中一人共处几日。他描述了为现场表演记谱的体验，说他很快就意识到这项工作太难了，并且很多早期的记谱很可能都是仓促记下来的，并不可靠。由于没有可以重复播放的录音，他在记录歌曲时就让受访者将每首歌唱很多次。他先从头到尾将歌曲听一遍，对总体结构有个概念，然后记下主要音高，并移到C大调上，最后再填进其他的音高和节奏（出处同上：406－7）。他的记谱包括了速度和力度的因素，并在标准的西方平均律音阶中标出主要的变音。而且他明白，受到特别邀请而进行的表演也许不同于在一个正常的文化语境中的表演（同上：425）。

81 施通普夫的记谱显然是描述性的，并且表面看来，很像是后来比如弗朗西丝·登斯莫尔（Frances Densmore）和乔治·赫尔佐格等人听唱片所记下的谱子。但他们的做法在本质上是不同的，因为尽管他的信息提供者也会尽可能精确地重复每首歌曲，但每首歌曲的记谱都是多次表演的合成，即是一种原型。登斯莫尔和赫尔佐格以及后来的多数人，都是为某次录制的表演记谱。施通普夫声称他所记录的歌曲是一种对多次表演进行记谱的合成

物，而使用留声机记谱的学者通常只能反映出某次表演的情况。我们不禁想替施通普夫说句公道话，他的工作条件不好，而问题也没那么简单。

描述性的记谱至少有三种：一种是记录某一次表演所发生的事件，另一种试图体现出一首歌曲或一首乐曲的精髓，也许第三种反映出该文化认为理想的演出。每一种都有例为证。施通普夫（我引用他的话的目的，主要在于提供一个在录音出现前记谱的例子）为我们提供的不是歌手对乐曲的本质所确认的概念，而是最接近这一概念的东西，是几次演出的一种常态（average），表明了在一首歌曲的一组关系密切的变体中，最频繁出现的东西。施通普夫将“这首”歌曲解释为某文化中、或某歌手全部音乐经历中的一个概念，他的方法或许真的超越了那些靠听录音记谱的人。

在施通普夫之后，人们——最集中的是在 1950 年以后那些提倡使用机械录制手段的人——便放弃了这种基于多次表演来得出“常态”版本的乐谱的想法。除了一些记录本土文化的民间音乐的人，20 世纪大部分学者都使用越来越复杂的描述性记谱法。但他们也越来越感觉到需要从局内的角度、以其自身的方式去看待每种音乐，而且也许奇怪的是，能部分满足这种需要的，并非那些声称能为特定文化中作为音乐思想元素的“乐曲”或“歌曲”的记谱，而是对某次表演的描述。即便如此，由于记谱的目的显然不是规定性的，但都是基于施通普夫的方法——不是非得如此，而是来自坚定的信念——因此记谱仍旧越来越强调记录每一次表演。布莱金在论述南非文达人儿童歌曲（Blacking 1967:35）的经典著作中说道：“音乐记谱再现了儿童歌曲的普遍规则。”“没必要为省略这些细节而寻找借口，因为研究的是一首儿童歌曲而非文达人儿童演唱同一首歌的无数方式”。对于布莱金而言，一首歌曲与它的许多演出版本是不同的，并且他坚持认为，这种区别也涉及到 82
仅靠听录音而作的记谱。

全面与简洁之间的平衡

全面与简洁之间的平衡或许是记谱史上一个主要问题。对某一表演令人满意的描述，需要提供大量（按一些人的标准，数量极大）的细节，这是有助于规定性—描述性、表演—作品这类二元划法的一个因素。另一方面，对那些通晓本文化的表演者或其学术代言人，规定性记谱法只需要为他们提供区分各首乐曲所必要的因素；因为在他们看来，其他许多因素都是不言而喻的。既然标准的西方乐谱主要都是规定性的，那么在用它进行描述非西方音乐时通常需要一些调节，比如增加一些记号，以表示西方音乐中不存在

的情况，也表示对某乐曲（其风格已知）的规定性记谱中无需说明的细节类型。描述性—规定性两种记谱法的区分有时可以比作语言学中的语音学（phonetics）和音素学（phonemics）的区分（Anttila 1972：207－8；Bloomfield 1951；127－38）。语音学研究的是实际发出的声音，音素学则将这些声音组织成一个体系，由几个可区分意义的单元组成，比如，由这些单元也许可以得出一种拼音文字的标准写法（即正字法，orthography）。在理想状态下，一个描述性的（即“语音学”的）音乐记谱应该给出所有的乐音及所有的区别；而“音素学”式的记谱则将随机的或可预知的变体组合起来，以便得出一组有意义的单元。比如，这些单元也许包含有限的几个音高或音值，以供表演者表演作品，或能让学者一眼就能看出作品的特征和结构。（抑或我们民族音乐学家看着乐谱也会忍不住低声哼唱？）但语音—音素的类比也有局限性。首先，语言学家似乎以语音学为始，然后转向越来越复杂的表述音素系统的方式。而民族音乐学的记谱则以音素学开始（“规定性的”），向着语音学（“描述性的”）方向发展。

亚伯拉罕和霍恩博斯特尔（Abraham 和 Hornbostel 1909～10）最早进行了重要尝试，建立记谱的一般方法和技术体系，埃林森（Ellingson 1992b：125－31）将之描述为“霍恩博斯特尔范式”，包括一套特殊符号，表现西方音乐中通常不被标记的声音。毕竟，霍恩博斯特尔是第一个试图记录多种文化中大量音乐的人。但在他之后的 1930～1950 年代间，在自动记谱仪器出
83 现前，包括贝拉·巴托克、乔治·赫尔佐格、弗朗西丝·登斯莫尔在内的许多学者，都受到了详尽的、描述性记谱的很大影响，尽管其中许多记谱在方法上都由特定文化所限定。

快速浏览一下这三个人的记谱就能知道，与 19 世纪帕里修斯和施通普夫等人的工作相比，他们的记谱更细致、节奏和表演实践的规律更少。尤其是巴托克，他的记谱中满是装饰音，小音符代表一些几乎很少听到的音，也有正常标记的一些大音符（参见 Bartok 1935）。他给出了偏离主要记谱法的各种变体，出现在歌曲的各段（用括号里的数字表示）。赫尔佐格（如 Herzog 1936a）对节奏和结构更感兴趣，用小节线来划分每个乐句，用更短的小节线对节奏做进一步细分，他的记谱表明，他意识到了节奏和曲式之间的密切联系。在无法识别出节拍的上层结构时，形式手段，如节奏动机的重复、休止符或旋律轮廓都能使人感觉到节奏的结构，而且赫尔佐格的记谱表明，他在开始动笔记谱前听录音时，已经作了大量的分析。这两位学者的方法似乎很可能不同，部分原因是他们与所研究的音乐之间的关系不一样。巴托克专心研究巴尔干民歌的风格，希望能够保存他所听到的一切，顽强地一小节

一小节地记录着歌曲中的所有音符。赫尔佐格将记谱作为他发现未知音乐的方式,所使用的技巧是先对结构有总体认识,然后再写下音高,再逐步处理节奏。

弗朗西丝·登斯莫尔(Densmore 1913,1918)是记录美国土著旋律最多的人,她所使用的方法也不一样。如果说巴托克和赫尔佐格是通过记谱过程而避免西方音乐思想的约束(比如使用特殊的装饰记号),那么她似乎宁愿通过记谱使美国土著音乐更接近西方对音乐声音的概念。所以,她并不因西方的节拍概念与美国印第安音乐无关而将前者弃之不用、只用形式分析来说明节奏现象,而是在记谱中通过频繁的节拍变换来反映土著音乐节奏的复杂性。

关于记谱,最有启示性的著作之一产生于民族音乐学学会于 1963 年就该主题举办的一次研讨会。四位学者:罗伯特·加菲亚斯(Robert Garfias)、乔治·李斯特(George List)、威拉德·罗兹(Willard Rhodes)和米奇斯拉夫·科林斯基(Mieczyslaw Kolinski)受邀为同一乐曲记谱,然后对结果进行比较(Symposium[座谈会] 1964;也见 Ellingson 1992b:136)。令人匪夷所 84
思的是,这样一个比较项目在该曲首次按录音记谱约 70 年后才得以进行。但我觉得,人们总是认为记谱艺术很个性化;对于许多学者来说,记谱的发表和原创作品的发表所带来的情感冲击几近相同。但人们一般认为,记谱一旦发表,便是“正确的”或“准确的”。指责某人的记谱不准确,无异于否认整个民族音乐学学科的能力。可能正是出于这一原因,所以在著作和评论中通常避免对记谱进行核对。1963 年研讨会的目的是解释,而非引发竞争。这四个人用的录音由尼古拉斯·英格兰(Nicholas England)录制,是带有乐弓演奏的南非丛林胡克维-布须曼人(Hukwe Bushman)的歌曲。该录音表明,记谱有时也会出现错误,这些错误并不大,也容易被人们谅解,且无论如何都不会影响人们对记谱的一般理解。然而这 4 个记谱无论是它们各自之间,还是它们与 30 年前巴托克、赫尔佐格和登斯莫尔的记谱之间,在方法上都没有太大的差别,那么它们之间确实存在着的差别只能说明来自记谱的方法不同,以及“语音”和“音素”的构成因素的相互影响。

乐弓的声音由两个同时发声的音高组成,即通过共鸣器而产生的一个基音和一个泛音。基音能产生一个或一个以上的泛音,而基音本身也可通过泛音推测出来。科林斯基和罗兹忠实地写出了基音和泛音,让习惯西方记谱法的读者能了解所有声音;那是一种描述性记谱,但更确切说,是采用了标准的西方记谱法,而这通常只是规定性的。但李斯特和加菲亚斯却只记下了泛音,这实际上是一种“音素”法,因为读者可以自己填入基音。罗兹

和李斯特对基本的节拍布局也有不同的记法。李斯特还写出了两种形式的人声声部，各有不同的节奏诠释，一个连带着乐弓伴奏的旋律，另一个基于人声声部本身的律动和断句。加菲亚斯在建立音体系时，为避免西方的偏见，用五线谱的五条线来表示歌曲音阶中相邻的音，而不表示典型自然音阶中的各个音级。他用一条横线来代替[旋律]，动摇了“音符”的神圣地位。

从一开始，听觉——靠“耳朵”——记谱就采用了西方的记谱法，因为它把音乐结构分解成以常用音符代表的抽象单元。图像记谱法和自动“记谱
85 仪”装置则轻而易举就消除了上述方法，因为图像一旦被画好，就不容易转记成音符了。这种用音符清晰表现的概念对某些音乐，特别是器乐尤为适用，上例中加菲亚斯成功地用音符来代表乐弓的反复击打。在其他音乐类别中，或许尤其是声乐，音符是得力的规定性手法，但却不太具有描述性。线条也许更好用，它可以表现滑音和其他装饰音。实际上，某些文化中声音的某些部分可能比我们称作“音符”的东西更重要。听觉记谱不必仅仅依赖西方的记谱法，音阶和音程也并非一定要写在西方的五线谱上。如果我们意识到音符是一种抽象符号的话，那么也可以使用其他的而且常常更合适的抽象符号。如果那次记谱研讨会的四位学者都进行语音的、严格的描述性记谱，那么这些记谱可能会比当时实际的结果相似得多。他们的问题在于：他们的听觉世界里，哪些元素能够最有助于读者了解这种音乐。而他们之间最大的不同在于：记谱中各人都有自己不同的解释性成分。

如果同一次会议上的四位学者都可能对一首歌曲做出四种截然不同的记谱的话，那么三百年来，大量为美国土著歌曲记谱的人则肯定依照无数更多的原则、方法和技术。维多利亚·莱文(Victoria Levine 2002)编辑和评注的文集记载了迄今为止有关某一文化群体记谱的最重要的历史，其中附有民族音乐学家、业余爱好者、传教士、作曲家、非土著和土著为许许多多的目的而作的100多个记谱实例。这部著作对于埃林森(Ellingson 1992b)广博有余、针对性不足的研究是个很好的补充，有助于读者评判为达到各自目的的各种记谱方法的不同效用。

人 对 机 器

在民族音乐学领域，记谱史的一个重要部分就是，那些提倡使用机械仪器的人，竭力想以此来代替人们靠听音乐记谱的方式。到目前为止，他们从未完全达到目的。到21世纪，民族音乐学家的记谱量要比以前少得多；毕竟，他们可以让听众去听录音，而且也没必要通过记谱来证明一些奇怪的声

音也是音乐。人工记谱仍旧势头不减。多丽斯·斯托克曼(Doris Stockmann 1979)和特尔·埃林森(Ter Ellingson 1992b)的综述专注于记谱领域,就好像记谱必须占主导地位一样。而最大力提倡使用自动仪器的查尔斯·西格在1963年记谱研讨会的总结陈词中,承认西方的记谱法和靠听觉来记谱仍然有用:"就当前以及对可预见的未来而言,我认为最好的做法必然是将两者结合起来"(Symposium[研讨会]1964:277)。 86

自动—机械记谱在历史上公认的起始年份是1928年,当时,米尔顿·梅特费塞尔(Milton Metfessel)用一个频闪仪,摄制了它的振动频率,并将一个图像谱加到该照片上,这样公布了一种图像乐谱(Metfessel 1928)。实际上,如果从更广义上来解释,可以说录音本身、机械仪器和自动钢琴的打孔纸卷(piano roll)在某些方面甚至更早就与记谱有关。直到1940年代,当记谱仪开始在各国兴起的时候,梅特费塞尔才真正有了忠实的追随者,就在那个时候,人们突然发觉有许多学者对此表现出极大的兴趣,希望在记谱这一民族音乐学核心活动的各种方法中,自动记谱仪能成为最终解决问题的一种方法。所以,西格在评论达尔巴克(Dahlback 1958)——首个大量使用记谱仪记谱的人——在对挪威民间歌曲研究时,宣布了一个新时代的到来:"从现在开始,对任何时代……任何乐汇……的音乐进行田野搜集和研究时,都不容忽视……当前工作中的手段和方法。我们因之步入了民族音乐学的新时代。"(C. Seeger 1960:42)

一些新仪器的发明并非是为了完整地记录演出,它们仍旧局限于一种或几种元素。因而博斯(Bose 1952)试图指出美国黑人和白人歌手演唱风格的差别,奥巴塔和小林(Obata 和 Kobayashi 1937)专用于记录音高的仪器,琼斯(Jones 1954,1959)研制的记谱仪器专为记录西非复杂的打击乐节奏。李斯特(List 1963b)通过光谱摄制仪分析,区分出言语、歌曲及二者之间其他各种过渡类型的不同发声;而弗德迈尔(Födermayr 1971)和格拉夫(Graf 1966,1972)通过声谱仪的分析来区分各种演唱风格,区分音乐中和与音乐有关的其他声音。对于整部作品的记谱,最重要的方法分别由加利福尼亚大学洛杉矶分校(UCLA)的西格(Seeger 1953b)、挪威的古尔文(Gurvin)和达尔巴克(Dahlback 1958)以及以色列的科恩和卡茨(Cohen 和 Katz,1968)等人创立。

长期以来,令我这类观察者感到奇怪的是,各种各样的仪器并没有迅速取代人的记谱工作,犹如生活中其他方面那样。与人的耳朵相比,这些仪器除了节省人力、较为精确有效外,一般还较少有西方偏见,所以更有助于消除种族中心论、开发比较的方法。最后,显而易见的是,记谱仪的广泛应 87

用——以及各种图像记谱法——暂时还不会跻身于标准方法。总体上，民族音乐学家仍旧没有受过读这类谱子的训练，仍旧无法从中直接了解音乐的声音和结构。以记谱仪的记谱为基础的著作仍旧较少，而且实际上反对意见普遍存在。因之，孔斯特说："运用记录声音的机械—视觉方法，记谱的准确性……很可能……令人见树不见林"(Kunst 1959:39)。赫尔佐格说："大量详细的视觉数据……将不得不转译为音乐的真实情况和音乐感觉"(Herzog 1957:73)。国际民间音乐学会认为："具有数学精确性的记谱法……必然使用只有专家才能明白的符号"(International Folk Music Council 1952)。李斯特说："必然得出的结论：不应低估人类耳朵的能力"(List 1974:375－76)。而且尽管杰拉兹博依认为机械仪器对许多事情都有助益，不过他还是说："在自动记谱仪所'识别'的东西与熟悉某种音乐语汇的听者所'听到'的东西之间，存在且可能将永远存在巨大的差异"(Jairazbhoy 1977:269)。

但为什么我们竟然一直拒绝仪器？那在任何心智健全者看来似乎极其有用，可避免人为错误和文化偏见，而且节约人力。简单来说：(1)我们过多地将音乐和乐谱联系起来，将传统的西方乐谱等同于音乐感和音乐现实。我们无法避开西方城市的学院音乐文化的这一标志性特点。(2)我们大多数人认为，民族音乐学家必须有"聆听"音乐的能力，不仅仅是分析，而靠自动仪器记谱则使他们无法证明自己这方面的能力。如李斯特(List 1974b)在评估听觉记谱的可靠性时，强调将这一技能教给学生的重要性。(3)许多民族音乐学家在情感上依赖音乐的声音，并以记谱为乐；而且记谱能使他们感到对自己辛苦记录下来的音乐具有直接的所有权和控制权。(4)尽管记谱应是描述性的乐谱，但在学者看来，它具有规定性的潜质。至少，人们可以看着乐谱低声哼唱，对音响效果有个大体认识。对于西方民族音乐学家
88 来说，西方记谱法使音乐看起来更像"真正的音乐"。(5)恰如西方记谱法有可能会遗漏音乐中一些重要的差别一样，自动记谱也无法将重要与不重要的东西以及在生理上能听到的和从社会成员角度希望听到与忽略的东西区分开。自动记谱也并不能按某一特定社会那样得角度来解释音乐。

也许这些讨论用处不大，而且人们可能会指责这些支持听觉记谱的人是某种阻碍机械自动化进步的人，但即使是胡德这位尽力推进自动记谱的人，都承认西方记谱法所做出的广泛贡献。但他感到，长远来看，靠听觉记谱必将废弃。"我们有些人决心想解决这个问题，这是事实……总有一天会让人们放弃种族中心论这根拐杖"(1971:90)。然而写下这段话的 30 年后，自动记谱并未像西方记谱法那样产生出一卷又一卷的歌曲和乐曲。即便如

此，记谱仪还是教会我们以新的眼光看待音乐。比如，科恩(Cohen)和卡茨(Katz)(1968:164)所讨论的以色列记谱仪，其启发的价值在于它令作者懂得"如果认为音程的概念只是固定距离的话，那么即使测量了某首歌曲演出中所有的音程，也会误导人们的认识"。这一自动装置能"使人了解音与音之间的风格因素"。当然，人耳可以辨认出音的开始与消失、震音、滑音及音程差异，但科恩和卡茨却认为，由于记谱仪质疑这一基本的假定——即音符是音乐的基本单元，因此表明西方记谱法的局限妨碍了我们对某些情况的认识。正如赫尔佐格(Herzog 1936a:286)所说，乐音是很方便的、但有时又是会误导人的一种抽象的东西。

不过记谱仪的一个重要贡献是它能有助于我们客观地去听。学者通过研究记谱仪记下的乐谱，了解了某些东西后，仍然可以相信自己耳朵的准确性。民族音乐学家就像是语言学家沃夫的假说的受害者，根据该假说，思想受制于语言结构；音乐学家的音乐听力和认知都深受西方乐谱法特征的影响。记谱仪的一个主要作用，也许就是将我们从这种局限中解放出来。

技巧的泛滥

在大约1960年后，记谱不再是人们永久记录音乐的主要方法，因为林林总总的录音——慢转唱片、光盘、磁带、CD以及各种计算机辅助仪器充当了 89
这个角色。并且记谱仪记录的乐谱反映出了一组乐音可以复杂到令人难以置信的程度。但记谱既未被放弃，也未被统一于技术的框架内，而是由民族音乐学家创立了繁多的技巧。1930年代典型的民族音乐学家会说："让我们记下这部作品，以便知道它究竟是什么样的"，1960年代的学者则更可能说："现在我们已经仔细地听过了这部曲子(以及很多相类似的曲子)，并已有了大体的了解，让我们来为其中一些记谱吧，以更深入地了解(比如)其装饰音"。人们用记谱来解决一些特殊问题，并为此创造了许多种机械或人力的技巧，包括基于文化自身记谱体系的记谱，或如用唱名法[的音级名称]等简化的东西，或各种各样的图像法。关键在于，记谱或记谱体系可用于解决特定文化中音乐的特定问题。

问题之一便是非度量音乐的分析，对此，传统的音符时值不能充分体现出节奏和时值。一个可取的方法是，用一个时空连续统来代表乐谱，比如，音乐的每行旋律代表10秒(Nettl和Foltin 1972)，或每英寸代表一秒钟的表演(Tsuge 1974)。图玛(Touma 1968)对同一首阿拉伯非度量音乐做了两种记谱，一种是用西方音符的时值作为近似值来进行逐秒的记录，另一种是

在一个代表几秒钟的空间框架内记下体现音符时值长短的旋律线条。在研究节拍精准的音乐时，则需要使用其他方法。科廷（Koetting 1970）在研究西非鼓乐时，就是用一种图表乐谱，它避免涉及到音高，却能区分击鼓动作类型和声音类型以及每两次敲击之间的时间间隔，将这些置于一个他所谓的“时间单元盒式体系”（tmie unit box system）之中。在雷克对世界音乐的调研中用了各种各样的图表乐谱（Reck 1977）。而库雷西（Qureshi 1986）的记谱则结合了声音和录像，体现了表演和观众反应之间的关系。这些只是在西方乐谱框架外，用于解决特殊问题的众多方法中的几种；埃林森列举了更多的方法（Ellingson 1992b，142－44）。

通过记谱仪来分析，也用于解决特殊问题。其一是《加州大学洛杉矶校区报告选编》（*UCLA Selected Reports* vol. 2，no. 1，1974），它全部是关于记谱仪的研究，包括“颤吟作为《古兰经》圣咏调式实践的功能”（Vibrato as Function of Modal Practice in Qur'an Chant）和“泰国传统音乐中的声乐曲调”（Vocal Tunes in Traditional Thai Music），以及一些类似的研究，每个研究都以少量的音乐为基础，少到只有几秒钟，多数情况下，这些研究目的都
90 是分析作品中或作品间很细微的差异。卡顿（Caton）研究了“波斯音乐中的声乐装饰音塔基亚”（The Vocal Ornament *Takiyah* in Persian Music，1974：46），它在音质上“明显比旋律音简单”，人们可以据此来揣度这类研究所能得出的结论。这类装饰音的响度取决于其音节的重音强调程度。而与古典音乐和宗教圣咏相比，这种装饰音在民间音乐中与旋律音的差别更大。

尽管这类研究成果的价值到头来还是取决于它们在文化中的重要性，但问题之一也许是人耳是否能听辨出卡顿提到的差异。这里存在一种典型的二难境地：如果人耳能听辨出差异的话，那何需记谱仪？如果听不出，我们是否有理由看重记谱仪？也许，记谱仪的作用是将我们的听觉注意力引向某些音乐事件，或者它的贡献更多地是在心理学、心理声学和生理学领域，而非研究文化中的音乐。这并不是在怀疑研究结论的正确性；而是我们自己并非一直都能够搞清楚记谱仪记谱可能发挥哪些作用。

人们在1960年预言2000年的民族音乐学，当时可能期望自动记谱占更大的比重，使用高度复杂的技术进行更详尽、更全面的记谱来陈述音乐，而凭听觉记谱基本上只剩下一些教学意义。但事实并非如此。人们仍然强调听觉记谱的价值，而自动记谱以及各种各样的电子测量装置则具有更加独到的用处。但民族音乐学田野研究的新方法，尤其是强调参与性观察者涉及表演的方法，使人工记谱者凭借着他们参与某音乐文化所获得的第一手资料的权威性，更有信心令记谱反映出局内人对音乐的看法。不过，西方记

谱法还是得到全球各音乐文化的采用，并被人们修正以适应各式各样的情况，（比如在伊朗）成了非常胜任的规定性记谱体系，这也反过来促使人们证明可以采用西方记谱法来记谱。

所以，我们可能将继续使用西方记谱法和人工记谱，那是一些特殊的技巧和技术无法替代的，如可变速的调节装置和循环重播的设备（Jairazbhoy和 Balyoz 1977），源自计算机技术的各种方法（比如 Fales 2002；A Schneider 2001），这些技巧和技术只能作为一种辅助手段。记谱的概念也由于与各种 91
分析方法的结合而得以扩展。于是，一方面，记谱只能让我们片面但却非常详尽地了解音乐，如了解装饰音、演唱风格或旋律轮廓；另一方面，我们既然承认西方的音符概念也是一种抽象因素，那么或许也应将诸如曲式布局等抽象因素看作是某种特殊的记谱。

自 1960 年前后，学者们经历了重视自动记谱的发展时期，重又开始了对听觉记谱的价值的争论。杰拉兹博依（Jairazbhoy 1977：270）在 1970 年代竭力鼓动加州大学洛杉矶校区（UCLA）让记谱仪再度成为具有实用价值的仪器，但他也坚持认为，因某些目的，“一位训练有素的民族音乐学家所作的听觉记谱……也许更有意义”。在一个典型的民族音乐学家的职业生涯中，记谱的数量和作用现在均有减少，如今随着数字化时代的到来，记谱概念本身也成了问题。但至少在我看来，我们仍然需要保留老式的听觉记谱技能，将其用于正式的研究还在其次，更重要的是向自己证明我们理解所录制的音乐。无论如何，既然我们仍然主要以视觉形式来研究音乐，那么记谱就应该成为民族音乐学家少数几个标志性的技能之一。

第8章 用言语模式:思考曲目

在分析课上

92 你从“田野”归来,旅行箱于两个月后(在喷气机时代,或几天后)到达,里面塞满了录音磁带、录像带或DVD。也许箱子同你一起到,但可能你把它们放在那里暂时不打开,又再次投入到田野工作中。你日复一日地花时间提问、录制表演,也许都令你的受访者和老师心生厌烦了。而现在,终于可以开箱取出你重要的工作成果。你审视着一大摞的小盒子,粗略估算发现,你录制了长约120小时的音乐,约750首独立的歌曲、乐曲以及某种演出的片断,这时你也许第一次强烈地感受到,你的任务之一就是用文字或符号来描述这些音乐。你也许觉得应该把它们记成乐谱,但可能首先你自己必须心里要有个谱;或给自己定个计划:“我每天坚持为5部作品记谱,5个月内完成。”但最后你将直面最突出的一个问题,即,如何分析并用文字综合描述这么一大堆音乐。

数以百计的学者和研究生以及——从更广泛的意义上说——音乐学家,差不多都会如我刚刚描述的那样遇到这一问题。我若是为这些问题提出一个具体的、普遍适用的解决办法未免太过冒失,而且我的目的也不是浏览和讨论所有从民族音乐学角度提到这些问题的庞大文献,斯蒂芬·布卢
93 姆(Stephan Blum 1992)已全方位地做了这件事情。在本章,我的目的是选出一些重要的思辨问题来评论,在浩瀚无边的文献中有选择地涉及一小部分内容。

首先,我们将以一些熟悉的景象开始——即普遍性与文化特定性之间、局内人与局外人的视角间、整套的方法论与针对特殊问题的技巧间的接合点。各种问题从四面八方盈跃到我们面前。人们是否能创立一种探讨音乐的模式,适用于所有想象得到的音乐?分析与描述之间有何区别?是否应该存在一种单一的音乐分析程序、一种民族音乐学的范式,或人们是否可以放心地以每种音乐的特征为导向,或依赖某个社会理解其音乐结构的方式?

再有，民族音乐学家是否应像科学家那样[为分析而]制造出可以证实(replicable)的说法，抑或分析更应是一种个人化的阐释？一位学者能否在一定时间内，全面综合地描述一种音乐，言简意赅地说出一切值得说出的东西？或者，我们是否必须专注于音乐中有助于我们回答某一特定问题的那些方面？甚至是否这一切都有必要？难道音乐无法自我解释？

这些都是单纯研究音乐——乐音——的学者所面临的问题，而当我们转而研究文化中的音乐时，它们又以略微变化了的形式出现。到最后，所有这些都被归结为一个问题，查尔斯·西格早就指出过这个问题，并进行了反复探讨，进而在其晚年的一部著作中再次将其阐明(Charles Seeger 1977：16-30)。这个问题便是使用语言的问题，或按西格的说法，是"言语的交流模式"(speech mode of communication)，针对有关音乐的话语，将言语和音乐看作是两种既相关又不同的交流模式。很难想出实际一点的其他选项，但无疑，分析和描述音乐时遇到的最首要、最普遍的困难在于，我们需要用一种思维方式来整合言语和音乐，这种思维方式很大程度上受制于语言的特点及其运用时间的独特方式。

大多数教师，当然还有大多数学生，都认为理应如此，所以，牢记西格的劝诫，我们最好去关注更加日常的一些问题。也许，人们可以通过研究民族音乐学与其教学的方式，及其与西方音乐的分析方式之间的关系来了解民族音乐学分析的特殊性。让我略微回顾一下1950年我读本科的日子，当时，我们接受的是陈腐的思想，情况与现在很不一样。我来再现自己当时的一天。我参加第四学期的音乐理论课。在课上区分德国、法国和意大利的六 94
和弦，回首前几学期的理论课，我们几乎把所有时间都用在了和弦上，很少用于旋律和节奏上。当然，在接下来的几十年中，欧美学者所接受的大部分训练也大都如此。然后，我又去上了"曲式分析"课，在这个课上，我们着眼于大框架，找出高度抽象化的普遍原理——其中，海因里希·申克和保罗·欣德米特这些名字鹤立鸡群——这些原理表明自己统辖着一部时长20分钟的作品的生成和发展。

随后我又参加了赫尔佐格博士讲授的名为"民间和原始音乐"课(从逻辑上讲，该名称迎合了1950年代的术语潮流)，听了一首美国土著歌曲。老师将这门课分开来讲，先以叫做"音阶"的东西开始，他在这个上面要花很多时间；再说一些关于"节奏"的东西，我们都感到很乏味；然后再说几句歌手(奇特)的演唱方式；最后，试图给乐曲划分乐句，并为每一句标上一个字母，以便能反映出相似性和区别。

讲授西方音乐与讲授美国土著音乐的课程二者方法之间差别如此之

大！我自问，是否这些差别源自音乐体系的不同，或表明社会在看待自己和他者的音乐时，会采用根本不同的方式。当时分析和描述的概念在民族音乐学中应用最为广泛，但若用在西方艺术音乐上则会显得很可笑，这并非由于它们在本质上不适用，而是因为这两门学术的目的和传统不同。实际上，在本章讨论的语境下，很难区分分析和描述，这两个词也经常一起出现。但按照惯例，描述应该对物体或事件进行确凿无疑的记录，而分析则要阐明联系，这些联系也许不很明显，并取决于分析者用何种方法。大体说来，研究局外音乐的学者倾向于描述，而对本文化中的音乐则倾向于分析。但在比较研究中，人们可以期待，所描述和分析的称作音乐的这一概念，是以一系列适用于所有音乐的假设为基础的。然而，西方和非西方音乐的分析方法即使其历史相互关联，实际上各自都是非常独立的。除此之外，正如布卢姆(Blum 1975b，又见 1992)详细指出的那样，音乐学分析本身就是特定社会语境的产物，也是一系列特殊的、受文化限定的价值观的产物。在这里，不可
95 能(或只凭我自己)去陈述民族音乐学的分析思想史，但一些实例宛如里程碑一样，可以让我们对这段历史有所领略。

霍恩博斯特尔的范式以及赫尔佐格的综合法

建立一个普遍适用的体系，实际上这在民族音乐学研究史上大都是一种主流思想，不过其重要性从 1970 年代开始衰退，在近期的文献中更是只存一丝残痕了。学科最早的历史解释了我们近期关注的很多问题。

这里选择对该传统作过重要贡献的几位学者来讨论他们各自的研究，首先要提到的理应是埃里希・M. 霍恩博斯特尔(Erich M. von Hornbostel)(他有些著作是与奥托・亚伯拉罕[Otto Abraham]合著的)及其直接的追随者。霍恩博斯特尔在一系列著作中，试图研究大量音乐曲目，每一曲目取样非常有限(如参见 Abraham 和 Hornbostel 1903，1906，以及 Hornbostel 1906)。他没做过田野调查，手头只有一些圆筒唱片可供利用，也许，他必然要建立一种基本相同的方式来研究所有音乐，这一特征及其研究方法更加具体的特征，都明显体现在他的学生甚至再往后的学术继承人的研究中。

几十年来，霍恩博斯特尔一直被誉为“民族音乐学之父”，但直到 1980 年代——在他 1936 年去世约 50 年后，人们才开始在分析和评论他的研究中发现了许多信息。到 21 世纪初，他的很多著作都得以出版(参见 Christensen，刊 Nettl 和 Bohlman 1991；Klotz 1998)，并且人们还解构其音乐分析方法(Blum 1992)。我试着做一个精简的概括：读者获得的第一印象是他非常强

调音乐的旋律，尤其是他所谓的音阶。他最经常、最直接提到的往往是音的数量，乐音与常常不太精确界定的主音的关系，除此之外还有特定的音程。纵观他所有的研究，明显能感觉到他迫切地想揭示一种理论框架，这种框架往往没有明确表达出来，但为创造出旋律素材而必然存在于每种文化中。所以，亚伯拉罕和霍恩博斯特尔对汤普森河（Thompson River）印第安人歌曲的研究（Abraham 和 Hornbostel 1906）详细记录了五音、四音和三音音阶的数量，试图反映出测算为四分之一音的音程出现的频率，并表明不同的音 96
有相应不同的侧重，以便能建立一种可逐级分层界定的调性。霍恩博斯特尔在研究突尼斯旋律（1906）的时候也是如此，虽然他（1907）写的一篇有关"新梅克伦堡"（Neu-Mecklenburg）音乐的短文，几乎通篇都是在讲音阶问题。《资源导引》（*Materialleiter*，可为作曲家提供创作资源的乐音和音程语汇）与《实用导引》（*Gebrauchsleiter*，用于特定作品中的乐音）之间的区别反映了他的的理论思想（Hornbostel 1912）。

人们计算并测量每首歌曲的音阶，出于比较的目的而引入统计方法，但对于旋律进程的其他方面则只进行简短粗略的概括。同样还有节奏，基本上只把它看作是节拍的功能（尽管也能找到有关乐曲各部分——如歌声和鼓点——之间的关系）；声乐风格也是如此，人们只是简短、随意地概括一下特征；还有曲式，也是这样概括的对象，尽管霍恩博斯特尔偶尔会将音乐材料划分为几个段落，并图示相互之间的关系。

我这样来描述霍恩博斯特尔的分析技术也许不太公平，因为，在研究一些具体案例时，他也经常会进行更深入的研究。他常常探求未知领域，并且必定想方设法来确立一种普遍适用的方法，他的著作中也经常含有深邃的见解。然而奇怪的是，他很重视棘手的音阶特征，胜过其他方面，而节奏（我承认，那更易理解，却很难描述）及总体的曲式构成则可能是最易理解的因素。他的这种强调很可能是因为：有教养的、专注于古典传统的西方听众现在（以及以往）就是那样思考音乐的。19 世纪末到 20 世纪中期的西方音乐家，对旋律和音程的兴趣胜过对曲式和节奏的兴趣。理论书籍和音乐词典也严重偏向这一方面。在民族音乐学的一部经典的、具有启迪性的著作中，A. J. 埃利斯对许多音阶的并存提出了一个相对论的观点（Ellis 1885），使该学科在早期就确立了对旋律的优先考虑。西方古典音乐思想将和声、旋律和音阶置于首位。1950 年左右，我和我的同学在听非西方音乐时，所获得的第一印象往往是他们的乐音体系与我们自己乐音体系的相异或相似。所以，霍恩博斯特尔对音阶的重视很可能源于他自己的文化背景。他研究方法中这一独特的方面——倾向用统计的方法来研究音阶，而对音乐的其他

方面只作更笼统的概括——在很长一段时间内都是分析的范式。霍恩博斯特尔学生的研究更加细致，但沿袭了这一传统，而那些与他没有直接联系的
97 学者，从弗朗西丝·登斯莫尔到艾伦·梅里亚姆，也都明显受到了他的很大影响。对音阶的强调一直延续到更晚近的时候，就如麦克莱恩（McLean 1971）对大洋洲毛利人651个音阶的研究中所体现的那样，并进而延续到杰伊·拉恩等理论家的研究中（Jay Rahn 1983）。

霍恩博斯特尔以多种方式来思考作为声音的音乐，但也许最重要的是，他试图将他的方法——这些方法随资料的规模以及他思想逐渐发展的各个阶段而改变——应用于各种各样的音乐，这些音乐种类非常丰富，以至于人们可将其视作世界音乐样例大全了。

乔治·赫尔佐格改进了霍恩博斯特尔模式化的方法，在其基础上加入了巴托克曲式研究方法的一些因素，及他自己人类学研究的田野经历，综合了几股潮流。显然，他的研究脱胎于霍恩博斯特尔的研究，但还是有某些很明显的细微转变。虽然赫尔佐格意识到了世界上音乐的多样化，但他仍如他老师那样，试图用基本相同的方式来研究各式各样的音乐风格——包括美国土著音乐、大洋洲音乐及欧洲民间音乐。然而他让我明显感觉到，他认为之所以有这样一个模式化的方法——有限的取样几乎总是一个弊端——是由于缺少更丰富的资料、本地化的理论和田野调研的方法，人们可通过田野调研衍生出一些更复杂的东西来。他将自己教学并常用的这个方法看作只是最初步的尝试。

赫尔佐格在研究尤马部落的音乐（Herzog 1928）时，也学霍恩博斯特尔那样逐一分析每首歌曲，实际上，他的分析更系统、更彻底，但将精力基本上都用在了音阶和整体的曲式方面。在他的总体分析讨论中，以下三个方面占有同样的篇幅："演唱方式"（有意思的是，它被排在了首位）；调性和旋律；节奏、伴奏和曲式。他对旋律的探讨颇具概括性，也不像霍恩博斯特尔那么依赖统计的方法来研究音阶。对曲式原则的详细讨论，尤其是描述尤马人有多种表现方式的"升高音"（rise）形式，传达出越来越重视作曲者创作的方式——跟随着他们从一个乐句进行到另一个乐句。霍恩博斯特尔的研究目的主要是建立作曲者基本的音乐语汇，而他则研究作曲者如何在一段音乐时间内运用这些语汇。

赫尔佐格的博士论文（Herzog 1936a）是比较普韦布洛人和皮马人的音乐，他采用了同样的方法，而且还为一类曲目确立了各种歌曲"类型"，这是整体音乐语言中的子系统。所以，人们论及的不再仅仅是"皮马人音乐"或"贾博人（Jabo）音乐"，而是一个社会为自己所保存的不同种类的音乐。正如

第六章所说的那样，他并没有为典型的曲目结构建立明显的理论，而只是意识到有这样的结构存在。与霍恩博斯特尔相比，赫尔佐格用的统计方法更少，也许是因为他有广泛的田野经历（这是霍恩博斯特尔所缺少的），这种田野经历表明，音乐文化要比严格量化的结论更具流动性。与之相比，他在另一个成为民族史学研究里程碑的主要研究（1935a）中，对鬼魂舞（Ghost Dance）歌曲的研究依赖的是他人的录音材料，并且资料也很有限——他开始研究的时候，鬼魂舞歌曲已基本被废弃了——因而更多地使用统计方法。 98

赫尔佐格的论文写作方法——每首歌曲或乐曲的独立分析与统计调查相结合——成了一种规范。艾伦·梅里亚姆以表格的形式详细记录了平头部落的音乐（Merriam 1967a），基本上做了赫尔佐格所做的那些事，而且做得更为详细。在对欧洲民间歌曲的经典研究中，让·飞利浦·申汉（Jan Philip Schinhan 1957）编辑了流传美国的英国歌曲，对每首歌曲的调性和结构进行了说明，并在附录中讲述了每个音阶，精确地表明了每个音出现的频率，除此之外，还列表说明了曲目总体上及其各部分风格的许多方面。

用于比较的宏大体系：科林斯基、洛马克斯、赫恩登

有趣的是，赫尔佐格的方法与他同学米奇斯拉夫·科林斯基（Mieczyslaw Kolinski）的方法截然不同（他们都师从霍恩博斯特尔）。科林斯基力求更严格的研究，为世界各种音乐的分类建立框架。在他的研究中，分析与比较在很大程度上是重合的。霍恩博斯特尔和赫尔佐格着眼于所有音乐，并用相似的方式进行描述，每次描述一种；而科林斯基的工作则是建立一个分析的分类体系，或更应该说是各体系的网络，每一首歌曲以及每一种音乐都能在其中找到自己恰当的位置。现在回顾过去，建立一个普遍适用的方法在当时是个大胆的尝试，但却很少被人接受。

科林斯基发表了许多文章，这些文章合在一起构成了他的研究体系，之后在1978年，他写道："人们只有在既认识到社会文化的多样化程度，又认识到心理—生理上根深蒂固的约束那样的特性，并且通过对这两种重要因素的认知而形成一种分析方法后，才能客观、全面、有意义地去研究世界各民族的音乐结构"（Kolinski 1978:242）。这种说法与他自己对音乐多样化的理解相吻合，不过，他坚持认为，人们还是可以通过单一的分类体系来比较这种多样化的，这一分类体系既反映、也受制于前述各种限制因素内所具有的 99
各种可能性。这个体系还表明，他喜欢全面探讨世界的音乐。在论述该体系的那篇文章出现前，他已经发表了研究音乐各个组成部分的很多文章：旋

律进行(1956,1965a 和 b)、速度(1959)、和声(1962)、音阶(1961)和节奏(1973)。在大部分文章中,科林斯基都说明了音乐家或整个音乐文化所能利用的各种可能性和选择,并例证了这些选择实际上如何得到应用。这些著作共同组成了描述和比较世界各种音乐的宏大体系。

在他的"音高结构分类中",科林斯基根据乐音的数量及相互之间的关系,建立了一个含有 348 种音阶和调式排列的系列(Kolinski 1961:39-41)。这个体系存在一些问题,没有说明与半音音阶相佐的那些音程,但是对于这样的分类来说,这个体系极其全面。科林斯基为了说明他的体系适用于比较研究,在五类曲目中——印第安蒂顿人-苏人和帕帕戈人(Papago),南美苏里南人(Suriname)、西非达荷美人(Dahomey)和操英语的阿帕拉契亚人——用表格列出了这 348 种排列中每一项的有无,而非出现的频率。同样,一些旋律类型也组成了一个体系,人们从中可以描绘实际曲目中素材的分布情况(Kolinski 1956)。

科林斯基主要关注的领域是文化的"可译性",这在他的速度比较体系中尤为明显(Kolinski 1959;对其批评,参见 Christensen 1960),他把速度定义为每分钟内音符的平均数量,而没考虑到节拍的概念,也没有从文化角度来看速度。他最宏大的体系就是对旋律进行的分析。他在就此进行的最后的研究中(Kolinski 1956b),提出了一个复杂的旋律结构分类法,其中用到了一些标准:主题重现的次数;主要的、最初的和最后的进行方向;从视觉表现方式中借用的一些概念,如"直立的、悬空的、相切的、重叠的、分开的和内含的"。科林斯基的方法并未广泛沿用,而且也几乎没有进一步发展,不过在旋律进行这方面他倒是有个继承人——查尔斯·亚当斯(Charles Adams 1976),他建立了一套更复杂的体系。

有趣的是,与霍恩博斯特尔、赫尔佐格及典型的西方音乐理论家一样,科林斯基研究节奏不像研究旋律时那样胸有成竹。他在有关节奏的主要著作(1973)中,形成了一些很宽泛的分类——等节拍(isometric)与不等节拍(heterometric),即倾向于拥有长度相等与不等的小节;再加上"同节拍"(commetric)与"对节拍"(contrametric)这样的概念,涉及我们可听到的重
100 音与预设节拍结构之间相符与相悖的程度。

附带说一下,早期民族音乐学家很关注旋律和音高体系,但他们的研究,以及包括霍恩博斯特尔和赫尔佐格的研究——根据音程和时值,研究同时发声的音高的构型——却不那么成系统。和声在西方人、非西方人看来都是西方音乐的标志,然而民族音乐学家在研究这一音乐元素时,常常表现得漫不经心,有时至多用"复调音乐"来表明任何有一个以上的音同时发声

的音乐，并用和声（强调同时发声的各音高之间的关系）、对位（强调人声或乐器一起表演的旋律进行）以及支声（根据同样的旋律，同时进行的各种变奏）这样的概念来进一步细分。在那些设法建立一种通用框架来进行分析的早期作者中，科林斯基（1962）提出了一个体系，用于研究协和音和不协和音；M. 施耐德（Schneider 1934）依据各声部使用同一调性的程度来比较各种音乐；还有马尔姆（Malm 1972）提出用单声（homophony）、支声（heterophony）与无声（disphony）来表明各声部间的各种关系类型。但有关音乐的上述这种因素，尚未出现一套类似于音阶领域中那样的概念，那些概念几乎能得到广泛认同，至少可以进行争论——对这一因素，我甚至连一个合适的名称都找不到！

科林斯基的研究反映了他的一种信念，即音乐创造的可能性是有限的，并且可以分类，描述世界的音乐，其方式之一便是为每种音乐找到一个合理的类别定位，而这种定位不一定就与拥有该音乐的人所认为的那样，必定与某个类别相关。他当然能意识到，根据每种文化的自身情况来对其进行研究是很重要的，但为了比较，他发现有必要简化这种方法，他的这种做法是以感知和格式塔心理学的证据为基础的（1978：230，235－39）。

第二个宏大体系是艾伦·洛马克斯建立的方法，即广为人知的歌唱风格测定法（cantometrics）——尽管它由很多独立的分支体系构成。该体系与科林斯基的体系一样引发了很多争议，但影响力更大。根据其性质，它似乎是科林斯基某些研究方面的派生物，但实际上，洛马克斯在著述中（参见 Lomax 1959、1962、1968、1976）几乎没有提到过他。洛马克斯的研究议程就是要表明，音乐风格与文化类型相互关联，但也可被离析出来；他的音乐分析体系做出了独特的贡献，用于确立音乐风格及其范围。歌唱风格测定法的目的仅仅是为了“提供描述技巧以迅速对音乐风格进行特征归纳和分类” 101
（同上 1968：8）。他的图表仅有一页，描述一种音乐的特征或形象，当然那是各种程序综合的结果。他把音乐的声音分割成 37 个参数，人们可就每一个参数的表现、强度或影响力来评估任何音乐作品。然后，就可以统计出一类曲目中特定作品[上述参数]的平均值，归纳出每种音乐的特征。

几十年来，歌唱风格测定法因为很多缺点而遭到严厉批评。参数分配不均：有一些明显是单一的组成成分，很容易衡量，但另一些参数实际上是很多组成部分的集合，彼此间难以区分。“音域”（range）是指最高音和最低音之间的距离，而“声区”（register 或 tessitura）却被归入“音域”一类。掩盖音高清晰发声的外部噪音（rasp），或“人声声部的基本音乐构成”，都很难界定。录音并不全适用于这个方法。比如，分析者应该确定歌手演唱的响度，

但若通过听录音的话则很难确定，而且，歌手是否使用麦克风也会使响度有所改变。诸如此类的批评可针对许多参数。

人们必须接受特殊训练才能进行歌唱风格测定法的分析。尽管洛马克斯出版了一套精心制作的训练磁带，以便能让自己圈子以外的学者学到这种方法(1976)，可是就是在一组有着丰富经验的同类学者中，也很难就其得出共同的评价。除此之外，洛马克斯有一种不言而喻的信念，那也证明是站不住脚的，即：民间文化通常能生成同质的音乐风格，并且该风格可通过一个小规模抽样推导出来(Henry 1976)。

但这个歌唱风格测定法还是值得赞扬的，因为它勇于向未知领域迈进：描述演唱风格和乐音总体的性质，那些是通常所说的“表演实践”领域中的一些因素——声音的宽广度和紧张度、滑音、声门颤音、震音、噪音、音量、音高水平、混声以及对强调音的加重程度。洛马克斯的研究并未被很多学者传承，但自从发明了几种记谱仪，人们对演唱风格的关注就有所增加，尤其维也纳(参见 Foedermayr 1971)和加州大学洛杉矶校区(UCLA，参见 Selected Reports in Ethnomusicology 特刊，vol. 2，no. 1，1974)的学者们将其进一步弘扬。随着先进技术为我们提供了日趋复杂的研究方法，该方法将继续发挥其作用(参见 Fales 的书目 2002)。

102 我刚刚简略描述的这些方法只是民族音乐学史上的某种主流，但决不是人们可以依据的唯一的方法。这些方法可以说以音乐为取向，源于西方音乐思维，源于西方音乐理论史，并自称对所有音乐都同样适用。但也有些分析体系是从其他学科的视角来研究音乐的——这里还是指所有的音乐——尤其是来自符号学和语言学的视角，第 22 章将涉及这些内容(如参见 Bioles 1967，1973b；Chenoweth 和 Bee 1971；Nattiez 1971，1975；Turino 1999)。当然还有一些以文化为取向的方法，是以某些社会的理论和观念为基础的。

既然存在多种不同的分析方法，它们所说明的事情真的彼此不同么？马西娅·赫恩登(Marcia Herndon)写了篇重要的文章名叫“分析：放牧圣牛”(Analysis：Herding of Sacred Cows)，试图找出答案。赫恩登(1974)为了介绍自己的新方法，分析并描述了一部音乐作品——一首马达加斯加的歌曲，并做出了八种不同的诠释，每种都以主要文本或研究所提供的方法为基础(有些前面已提到)。赫恩登也许曲解了早期不同学者所采用的方法，并在某些情况下，戏仿了这些方法。但她是第一位尝试将各种分析模式用于同一部音乐作品来进行比较的人。赫恩登进行比较的各种分析方法表面看来各不相同，但它们并未真正表明这首歌曲的不同方面。关于世界上的

大部分音乐，我们仍然坚持通过比较研究的方法来发现具有意义的那些方面，那是我们差不多一听便能认知的东西。尝试霍恩博斯特尔、赫尔佐格、科林斯基和洛马克斯等人所建立起来的分析程序，常常似乎可以证实凭听觉就能明显感受到的那些东西。

所有这些都令人沮丧。我们可将所存在的问题追溯到两种互相对立的尝试：一个是试图提出一种普遍适用的分析模式，另一个是人们早已意识到的，音乐不是一种通用的语言，而是一组彼此间相关或无关的体系。很明显，能替代各种通用体系的选项是：根据仅适合该音乐自身的条件来分析和描述每种音乐。这方面似乎存在三条不同的路线。(1)最明显的：我们的音乐分析源自其社会自身的话语——非正式的讨论、正式的理论，源自一群人所表现出来的理解、分类和定义其音乐的方式。在很多情况下，社会都有一种分析自己音乐的标准方式。我将在下一部分来看这个问题。(2)还可聚焦那些在分析者看来尤其重要或有趣的音乐特征，这样分析就符合了这个标准——即应该给分析者及其读者带来全新的认识。(3)建立一种方法，尤 103
其是为了解决源自历史学、人类学或心理学探索的特殊问题。这三种方法与我们第七章中关于记谱所描述的那些方法不无关联。

但在所有这些讨论之后，我们至少还应问一问，首先，为什么要描述和分析音乐。也许是为了能够就其进行讨论和著述吧。但这正是问题的症结所在，就此，查尔斯·西格经常以谈笑取悦他的同事，乃至他们愿意听他高谈阔论。我们继续探问，人们是否真的能讨论音乐，是否必须为此找一种元语言。最后，是否所有这些都无关乎我们对音乐（及所有其他非言语的东西）视觉表现形式的需求——即记谱、描述和详细的记录。因此，有趣的是，尽管西格自己在用“言语模式”来研究音乐时顾虑重重，但他也是早期几个就音乐描述方法进行全面著述的学者之一(Seeger 1953a)。

倾听局内人

如果我们暂且搁置以同样方式来看待所有音乐的比较视角，试着学会某社会分析和表现自己音乐的方式，那么显而易见，我们也许能更近距离地去理解那个社会中的成员如何聆听他们自己的音乐。这是在 1970 年代初，一些学者诸如布莱金(Blacking 1970)和达尼埃卢(Danielou 1966)所强烈呼吁的一个观点，他们坚信这是唯一合理的方法，并于 30 年后成了一种规范。到 1990 年代，确定话语——人们如何谈论（或也许是争论）他们的音乐——已成了民族音乐学家在田野工作中的首要任务之一。对于那些拥有详细而

明确的理论的文化，如印度和日本，这是一个很明显的策略，而对其他文化如美国土著文化来说，从某种乐谱（参见 Haefer 1981）中发现音乐理论的定式也许会有所帮助。可是虽然人们曾经认为，土著或没有文字的民族，其音乐文化的特征就是缺乏明确的音乐理论（但可能存在[Browner 2000：10]所谓的“无意识的理论”[unconscious theory]），但越来越明显的是，这个设想实际上很不准确。在较早指出这种观点的里程碑著作中，有曾普（Zemp 1979）对所罗门群岛阿阿人（‘Are’are）音乐术语体系和类型体系的分析，以及威廉·鲍尔斯（William Powers）（1980）对奥格拉拉的苏族人（Oglala
104 Sioux）音乐术语体系的研究。试图提出土著音乐分析理论的更近期的研究包括：查理（Charry 2000）对西非曼德人的研究，以及布朗纳（Browner 2000）对北部平原印第安帕瓦仪式风格的研究。

1980 年以来，民族音乐学家在解释一种音乐体系时，经常使用在田野调研中他们的老师告诉他们的术语。这也不是件容易的事。因为即使每种文化中都有一种音乐理论，一种思考音乐技术性的方式，但在大多数社会中，人们都不会用那些术语进行很多讨论。而且在做分析报告时，通常不会有很多一致的地方。比如在伊朗，当我让各路音乐家分析唱片上的一个表演时，我发现他们无论在细节（“他是在演奏这一首，或仍旧是前一首？”）还是方法（“我们应该着眼于音乐的这些方面，还是更应该谈论那些方面？”）上都存在分歧。而对于欧美的音乐理论家来说，这根本就不是新鲜事；事实上，从人们争论而非认同事物这样的角度来描述音乐文化总归更合理。但我们先来看看认同。

我们可以满足于仅仅报道、描述音乐，就如同当地文化所做的或要做的那样；或者，我们可以利用当地文化自身的方法进行更深入的研究，建立一个新的描述体系，然而该体系还是要源于或继续符合当地专家可能采取的做法。这样更冒险，但也会做出更大的贡献。让我以本人在伊朗时一个略显简单的例子来解释。伊朗音乐家教授拉蒂夫——这是音乐的主体（radif，*波斯传统曲目的总称——译注*），人们记住它然后用作即兴表演或创作的基础（参见 Zonis 1973：69－92，During，Miradelbaghi，和 Safvat 1991，更详细的描述可见 Nettl 1978b 或 1992）。他们会清楚地称呼每个部分（波斯语称“达斯特加”[*dastgah*]，*即调式的总称——译注*）及更细的划分（波斯语为“古谢“[*gusheh*]，*即一首首乐曲——译注*），虽然他们就界定术语及确定在某个达斯特加中严格说应该包括哪些古谢的问题上存在分歧，虽然在这套复杂的素材中，有很多重叠的部分。然后，音乐家就会去分析某些表演，将其分成一个个部分，并说明在一次即兴表演中，每一部分所依据的都是拉蒂

夫的哪一段。拜师于伊朗音乐家的民族音乐学家可以用这个方式分析这样分为一段段的表演，但由于达不成普遍的共识，所以无法保证这样的分析能被每一位波斯大师所接受。这就是民族音乐学家像当地文化中的音乐家一样所做的那种分析。

但人们也可以更进一步。比如，对于某些表演或片断，拉蒂夫大师们不愿意用这种方式进行分析，而是说“他只是在这里做即兴表演”。他们也许 105
评论这样一次表演：表演者不懂拉蒂夫；他故意并娴熟地将几种素材混合在一起；他只是笼统地用达斯特加(调式)表演阿瓦兹(*avaz*，一种散拍的即兴)，而没有考虑拉蒂夫所产生的各种达斯特加之间的差异。这里提及的第一种方法仅仅是报道这些非常规之处，并且也许指出用不同调式的表演与其他表演的差别，还指出伊朗人似乎轻而易举就能识别这种差别。第二种方法是要接受这些不分段落的表演，运用主题分析法，几乎要时时刻刻地确定每一小段落的表演基于拉蒂夫的哪个部分。人们可以指出，它由三段古谢(乐曲)的素材构成(比如萨尔玛克[*salmak*]，高尔利兹[*golriz*]和沙纳兹[*shahnaz*])，并迅速地触及其他3个古谢的素材，而不仅仅是接受这个说法：某个5分钟的片断只是“舒尔调式的阿瓦兹[即兴]”(“*avaz of the dastgah of Shur*”)。现在，某些波斯音乐家在遇到第二种分析时，会断言这是正确的，但发觉这些信息只能引起极其一般的兴趣，真的没什么特别的重要意义。似乎我进一步采用了他们看待自己音乐的方式，同时又避免触犯其分析的方法，但我超越了他们的范围，并将概念分割成了一个个单元，这比他们愿意使用的单元还要小。我获得了一些有关音乐组成方式的深刻认识；但另一方面，我可以无需申言，我只是在按体系自身的展现方式来展示这个体系。

布莱金对文达人儿童歌曲(Blacking 1967)的研究，同样是运用一个社会对自己音乐的理解建构了一种描述，它超越了该文化自我描述的方式，指出成人曲目中的一些素材，而这些素材是儿童歌曲的基础，文达人也知道这些，但不愿说出来。他用文达人自己的术语来研究音乐，却做了他们自己不愿做的事情，然而这符合他们的思维方式，但如果他所研究的是另一类曲目和另一种文化的话，他就不会这么做了。T. 维斯瓦纳坦(T. Viswanathan 1977)是著名的卡纳蒂克音乐表演家，也是一位受过西方教育的民族音乐学家，他细致地研究了印度音乐家们表演一种拉加的方式，让每位音乐家都特地为他即兴表演拉加的引子段，即当地所谓的“阿拉帕纳”(*alapana*)，他对每个表演的分析都运用了卡纳蒂克音乐的概念和术语，但探索表演这样的想法以及用于进行比较的统计方式都源自他的民族音乐学方法的宝库。

我们在西方音乐传统的分析史中也可找到类似的情况。于是，具有高
106 度影响力的申克体系主要基于古典和19世纪初的德奥音乐，它也不适用于——至少不经过足够的调整的话——其他音乐种类。该体系采用了上述那个时期音乐家的一般概念框架以及后来音乐家解读它的方式，这些音乐家将自己看作该传统的一部分。但还远不止此，在这一框架内指出从业者们——19世纪的作曲家——可能接受但却不会主动去做的事情，他们可能认为那一体系意义不大，甚至认为与己无关。

三种视角的结合：马卡姆-纳哈万德调式和依希歌曲

讲作品分析的教授会问："这部作品给你留下了什么印象？"对于瓦格纳来说，肯定是和声。而对艾夫斯而言，则可能是熟悉的曲调隐匿于不协和音中的方式。在巴托克(Bartok 1931)看来，匈牙利民间音乐的重要因素之一便是终止音的布局，歌曲旋律线(通常为四条)的尾音与主音的关系。与巴托克相反，夏普(Sharp 1932)、布朗森(Bronson 1959～72)和申汉(Schinhan 1957)在所发表的流传美国的英国民谣记谱中，附有对每首歌曲音阶和调式的描述。巴托克还对各旋律线之间的关系感兴趣(即"曲式"或"结构")，但上述研究流传美国的英国民歌的几个学者则对那种关系以及相关的节奏没什么兴趣，而巴托克对节奏的研究主要是看它与诗歌节奏型的关系。在民族音乐学的文献中尽是对音乐的讨论，这些讨论主要集中于是什么元素以某种方式使那些作者认为它是突出的、重要的以及有趣的。为什么对匈牙利和英国的民歌分析会如此不同？二者都是欧洲音乐、单声部且以五声音阶为主，有许多共同点。这种差别必定与分析者的目标有关。

现在，我们几乎不可能去讨论这样的问题：是否流传美国的英国歌曲的调式原本就很有意义，而其整体曲式则无意义。但除了西方人普遍对音高的专注外，夏普、布朗森和申汉对音阶和调式的关注很可能还有其他的原因。寻找民间音乐和中世纪音乐尤其是和圣咏之间的关联，长期以来一直是民歌学术中的主要关注点——也许所依据的假设是，这种关联一旦确立，就会有助于证明民歌研究的合理性，并佐证民间音乐的久远年代。在夏普
107 那个时代，人们对中世纪音乐的了解主要在旋律领域，而且，中世纪的节奏分类体系也始于"调式"的概念。所以，似乎应当以同样的方式来研究民间音乐。

巴托克对民间音乐与西方中世纪礼拜仪式音乐或艺术音乐之间的关系不大感兴趣，而更想建立一组分类或分层，而这些分类和分层可按假设的历

史顺序排列，以便重构历史，包括匈牙利民间音乐与其他芬兰-乌格尔族的民间音乐的比较——两者可能有历史关联，而且前者也与欧洲东南部其他民间音乐有关联；最后，还要通过大量搜集音乐而找到一种方式，将各种旋律以合乎音乐逻辑的顺序进行归纳。为了达到这一目的，他显然感到可以利用某些参数——如曲式、终止音的布局和节奏类型。还有瓦尔特·维沃拉，在一部篇幅不大，有关欧洲民歌的解说性文集中（Wiora 1953），为了展示欧洲民间音乐的统一性，他强调旋律的轮廓，在他看来，旋律轮廓能表明欧洲各地的曲调基本上都具有同源关系。

在上述每一例中，其研究被我引证的那些学者，似乎只对他们所关注音乐的某种特征感兴趣。他们的分析报告并不试图说明有关音乐的所有方面，也不想去发现一种同时必定适用于研究其他音乐的方式。因此，他们的方式是个人偏好与音乐特征的结合，并同他们自身的音乐背景和音乐学背景相关。这种方法似乎过度强调每个学者的个人反应，并未在民族音乐学文献中得到具体或系统的采纳，但却出现在很多著作中。这是一个三角形中的一角，此三角形为：以文化感知为基础的个人方法，分析者的目标，以及音乐与众不同的特征。

最晚近的民族音乐学著作强调分析音乐风格，实际上表明这个三角形正在扩张。像科林斯基和洛马克斯的那些通用体系，偶尔也会被用于一些广泛的问题，但总体上已弃之不用。相反，有必要（为我们整个领域）投入足够的精力去研究一组问题中每一个单独的问题——具有文化定向的专门的问题，并为每一个问题找到一种符合要求的分析程序。比如，我们对印度古典音乐的大部分知识，都以印度音乐家和研究传统音乐的学者阐明音乐体系的方法为基准。认为每种音乐都是风格浓缩的体系，这样说不稳妥。比如，有推测说印度尼西亚佳美兰的调音非常标准，因为这些调音可以精准达 *108*
到，孔斯特（Kunst 1972）对此进行了驳斥，他发现，在所测量的 46 个斯兰德罗（slendro）音阶中，没有哪两个是一模一样的，而且爪哇音乐家可识别出多种斯兰德罗音阶（Ellingson 1992b：138）。

纵观民族音乐学分析史，其方法谨慎地逐渐经历了从普遍主义或“客位”、到“主位”、再到针对具体问题的转向，正如前面就伊朗案例的讨论所反映的那样，它还在朝着三者结合的方向转变。让我用两次个人经历为例说明：我会尽量解释每一次所做的事情，尽管在当时，我确实还没太弄明白方法论的性质。第一次（Nettl 和 Riddle 1974），我们所要分析的全部材料是一组共 16 段录音的阿拉伯音乐，全部是以马卡姆中的纳哈万德（Nahawand）调式即兴表演的塔克西姆乐（*taqsim*，阿拉伯独奏音乐的主要体裁，基本是散拍

子，由几个部分组成）。这是杰出的黎巴嫩裔美国音乐家杰哈德·雷西（Jihad Racy）在 1970 年代一场因特殊缘由而进行的演出，用布祖克琴（*bouzouq*，琉特类）和奈伊笛（*nei*）演奏。我们的分析目的是：确定这 16 首即兴表演在哪些方面相似，又何以不同；确定如此选择和区分的范围，找出典型或例外，罕见者或明令禁止者，或者普遍因素或必要因素。对该音乐家所表演的其他马卡姆，或他一生其他时期的表演，或其他阿拉伯音乐家，则不在我和里德尔（Riddle）的研究范围内。通过记谱并用普通的比较方法进行分析，我们发现雷西在所有塔克西姆中对装饰音和节奏的处理基本是一样的。由于这些参数的普遍性，在很大程度上决定了乐曲的风格，所以要是出于其他目的，那就应该仔细研究，但并不适用于我这个研究，我的目的是要找出在所有表演中，各种区别性元素的范围和分布状况。

然后，似乎应该以停顿为界将作品分为几个部分，而事实上，塔克西姆的原意就类似“划分”，这更支持了我们的判断。确实，最容易区分这些表演的方式就是依据这些部分的长度、数量以及临时的关系。沿着这个思路，可以区分三种结构类型：（1）塔克西姆包括很多短小的段落，后面紧接着一个长段。（2）一个短小段落与一个中等段落（或长大段落）差不多有规律地相互交替。（3）在最初的一个长段后是一组短小的段落，随后又有一个中等长
109 度的段落，这种顺序不断重复。这一发现就是遵循“什么给你印象最深”的方法而得出的结果。

我们还让杰哈德·雷西分析和评论这些表演，所依据的方法是“要解决你的问题，什么是文化——即表演者——最看重的”。雷西在口述中强调最多的是在一个塔克西姆内的转调法，从一个基本的马卡姆转到次一级的马卡姆，再时不时地转回来，最后转到最初的那个马卡姆。但这种转调法是如何始终如一，又如何变化多端？这里有一些模式，但不是明确的类型，相当普遍的一种布局是：若只有一个塔克西姆，它不转到次一级的马卡姆；有两个塔克西姆，每一个只转到一个或五个次一级马卡姆；有五个塔克西姆，就转到两个次一级的马卡姆，有三个塔克西姆，则每一个都转到三个或四个次一级马卡姆——这有如概率的钟型曲线（bell curve，即两端小中间大的曲线——译注）。同样的分布也可见于表演的整体长度以及被分成了多少个部分。而且，这不是对整部作品的全面描述。而是依照要解决的具体问题，我们不考虑其他方面，着重分析某些参数（这些问题进一步的详细情况可参见 Racy 2003）。

我的第二个例子是关于依希（Ishi）的曲目结构，也是按照差不多相似的方法。有篇刊登在报上的文章曾认为他是“最后一个印第安野人”，实际上，

他是雅希(Yahi)部落最后一个存活下来的人,这个部落在19世纪试图对抗白人牧场主和殖民者入侵的过程中被灭绝。依希于1911年在加利福尼亚被发现后(T. Kroeber 1961),尽其所能向人类学家A. L. 克罗伯(Alfred Louis Kroeber)和T. T. 沃特曼(T. T. Waterman)展示了他们文化的细节,这包括演唱所有他能记住的歌曲。50年后我再来研究这一录音(Nettl 1965)时,已经没有活人可以咨询了。我的工作就是识别曲目的总体特征、它的主流、它与其他美国土著曲目的关系,并确定可以详细说明创作方法的那些一般原则。我们不可能了解该文化本身看待自己音乐结构的方式了,只能指出伊希根据表面的使用目的和语境来识别歌曲(如许多美国土著部落那样),将它们标注为赌博歌曲、医生歌曲、蒸汽浴室歌曲等,并确定通过功能和用途这两个方面来定义歌曲,与我这个局外人通过分析所确立的二者的分类之间有某种明显关联。

人们对这些歌曲的第一反应通常是:它们看似惊人的简单和相似;但进一步的研究表明,音乐的各种参数之间具有复杂的相互关系,并使我们看到了这套有限的素材所展示出来的一幅非常复杂的画面。实际上,即使世界 110
上最简单的音乐也会是很复杂的,也是经过精心布局的有机体。但现在先暂且不管人们对伊希及其歌曲必定会提到的许多趣事,让我回头解释一下我的研究程序如何对应上述三种方法的结合。首先,我用源自霍恩博斯特尔和赫尔佐格的研究技巧,对每首歌曲进行了总体描述(即:音阶、曲式、节奏的大体结构和演唱风格)。由于录音年代久远、音质差,所以演唱风格是最难明确说明的,但我们至少可以说,所有录音的演唱风格似乎都一样。从拍子、速度和节拍角度而言的节奏体系很难归类,也不容易分类,尽管难以界定,节奏体系在整套曲目中都差不多。推导音阶体系可能更容易些。每首歌曲所用的音从2个到5个不等,而音程则介于大三度和小二度之间。在歌曲中使用3个音似乎成了音阶的定规。曲式多种多样,然而歌曲极其短小,由2个到4个不等的部分组成。这些都是赫尔佐格(Herzog 1928,1936a)可能会做出来的那类陈述,比较视角很宽泛,不过当然他的研究更深入。

但是一旦做完了这种总体描述,我们就可以进行第二种方法,找到一种独特的方法来阐明具体问题,在这里针对我的目的来说就是,确定音乐的类别:主要和次要的风格。事实证明,音阶和曲式变化丰富,其特征和彼此间的相互关系适于分组或分类,它们对于确立主流-支流的分布,比较其他土著风格,概括雅希人的音乐特征最有帮助。在这里,问题决定了分析方法。在发现曲式在某方面对解决问题很有效果后,我们必须确定用哪些参数来描述各类歌曲的曲式以及整个曲式体系。乍一看,只有一些很短的诗节多

次反复(4 秒到 7 秒)。把一个诗节进行大体划分,我们通常会分为两个短句(长短不均);再细分,总共能分出 4 个到 5 个小部分,接下去这些小部分通常又可以一分为二。正是这些最小部分之间的相互关系决定了那两个短句之间的总体关系,通过研究这一关系,我们意识到大多数伊希歌曲的主要结构原则是:陈述仅仅重复一次的音乐思想,并有某种变化。有趣的是,第二个变化的短句与第一个短句之间可以有很多相关联的方式,包括扩展、收缩、逆行、扩充、内部反复以及在终止处用一个音高替换另一个音高等。这个主
111 要的曲式类型基本上与 3 个音的歌曲相关,这是主流风格。然后,还有一些“处于少数”的曲式类型,他们同具有 3 个以上音的音阶有关联,所基于的曲式原则亦可见于其他美国土著文化。但试图将这些相互关联对应到节奏及其他参数上,则不会得出似乎很重要的结论或认识。有意思的是,我们看到,伊希的主要曲式类型是某种总体原则的缩影,这种总体原则也支配着北美其他地区印第安歌曲的曲式,尤其是平原印第安人和东部普韦布洛人,在这种曲式类型中,有一组短句被部分重复(经常加入变化),比如:AABCD BCD,尽管并不清楚它有什么意义,而且实际上也不是我们目前要讨论的问题。

现在我们可以试试综合分析法的第三个分支了,即伊希本人的分析见解。通过我们对其他拥有短小歌曲的部族的了解可以猜测,伊希的部族也没有关于这些曲式的明确理论或特定的口头资料。无论如何,我们所能做的无非是引用他根据使用功能对歌曲所进行的分类。但采取一种比较的视角也是可以参考的。以我的经验,一些黑足人歌手不认为自己的歌曲基本上包括两个长短不均的部分,而是将这一曲式描述为由两对段落组成,这样,前面提到的那个排列就可以解释为 A A BCD BCD。同样,哈藤(Hatton 1988:80)提出,对于“大肚子”(Gros Ventre,即阿奇纳人或希达察印第安人——译注)文化来说,将歌曲曲式描述为由宣示、思考和结束是合适的。基于本文化自己的方法来比较这些曲目,其本身并不会使人获得对曲式类型的深刻认识,但会告诉我们一些情况——社会如何将音乐理论与具体的文化价值观联系起来。另一方面,如科林斯基和洛马克斯那样,坚持用一种普遍的方法而不进行细节展开,尚不足以说明伊希歌曲的主流风格与平原或普韦布洛人歌曲风格之间有何关系这一特殊问题。按照传统的“给听众印象”的方法作为对音乐的总体认识,很可能会让人想测量音程距离的大小,或其他任何方面,但也许只能会偶尔让人去详细研究曲式。但通过这三种方法的结合,解决这类曲目所提出的特殊问题的方法就浮出水面了。

就描述音乐风格的标准方法,民族音乐学家并未达成太多的一致,而

且，结果也还是基本上依赖每种文化自己的认知体系——那可能在任何情况下对于大多数研究目的来说都是最好的选择。但人们对理论家（如 Agawu 1995a，Rahn 1996，Temperley 2000，Tenzer 2000）越来越多的兴趣 112
表明，科林斯基和洛马克斯这样的人在1970年前所用的方法，可能会以更加现代的姿态而得以复兴。避免种族中心论的愿望一直是民族音乐学的特征，而且这个愿望得到了强化和突出。分别从普遍性与文化特殊性以及具体问题出发，这三种分析之间的张力，也许可通过基于这三种体系的综合方法的发展而得到解决。这样，我们也许能以言语模式获得对音乐的正确认识。

第9章　世界上最不知疲倦的旅行者：各种曲调及其相互关系

“老斯莫基山顶”效应

113 也许看似显而易见，不过还是值得一提：在音乐世界中，人们往往不止是演唱或演奏乐器；为了让音乐行为产生可以被正确理解的音乐，人们往往还必须演唱或演奏某种东西，即音乐概念的单元，这类单元可以按某些方式识别、但可能随着它们在时间和空间范围内的流动而改变。我们通常将这样的单元叫做“歌曲”或“乐曲”，其中有些仿佛有自己的生命一样，穿越国界、河流、山脉、海洋以及语言和文化区，它们的旅行引发了威廉·塔珀特(Wihelm Tappert 1890:5)的早期观察，并将其命名为“世界上最不知疲倦的旅行者”。它们通常随着迁移而发生变化，但不会变得面目全非，而是保持着自身的完整性，这也证明了，无论它们自身的文化如何解读它们，它们作为音乐学概念的单元还是可以说得通。这种乐思单元的性质、所表演的“东西”以及它区别于同类事物的方式，都是音乐研究的相关部分；并与其他重要的问题一样，涉及到普遍性与文化特定性之间、文化局外人和局内人视角之间的结合点。

如何识别某一文化的音乐思想单元，民族音乐学家与音乐史学家面临着不同的问题。对于音乐史学家和西方学院派音乐家来说，就西方古典体系中音乐单元的组成没有什么异议；它就是我们所谓的“作品”，并通常有个
114 名称(独特的如《帕西发尔》[*Parsifal*]，或更普通一点的，如A大调第七交响曲，作品92号)来进一步表明它联系着一个作曲家。即使某部作品(如《唐·乔瓦尼》[*Don Giovanni*])可以看作是由一组单元组成，他们也不会有异议，因为所有相关人员——作曲家、演奏家、学者和听众——都将这些短小的、独立的作品看成是一个整体。使用作品号这个做法，实际上——并且也确确实实将一个作曲家的音乐分为不同的作品，有助于解读。在流行音乐界也用这样的思路来组织曲目，作品的名称以歌词为基础，并且与作品有

更多关联的不是作曲家，而更多是表演者或表演组合。版权体系以及知识产权的基本原理——你可以拥有一首歌或甚至一个主题的版权，但没有3个三和弦系列这样的版权——也都基于这种单元的概念。

由于没有单一的模式，所以我们对任何社会都力图用当地的体系。但在思考跨文化边界的歌曲或乐曲时，我们常常会采用在欧洲民间音乐研究中所形成的做法和范式，本章对它们在民族音乐学研究方法发展中的特殊意义深表敬意。民间音乐——即口头传统中的音乐——这个最标准的概念，在很大程度上，其观念不同于用“作品17号”这样的模式来表述乐曲的构成。一首“歌曲”实际上就是一组旋律，这组旋律来源于最初的那首歌，它就像古典音乐中的作品号一样，在理论上代表一次单一的——即使是很复杂的——创造行为。用最简单的话解释就是，一个人创造了一首歌，并将其传授给他人，他们继续改变它，最后它被无数歌手改动过，所有这些人都可能以不同的方式演唱(或认为他们是在演唱)同样的歌曲。他们创造了所谓的不同版本和变体，所有这些加在一起——至少就抽象概念而言——都可以被认定是单一的、独立的曲调族。在某种意义上，所有这些变体都只是同一首歌曲的各种表演，就好比贝多芬《华尔斯坦》奏鸣曲(*Waldstein* Sonata)的所有演出一样，无论对其诠释和见解有多么不同，却都是同一作品的不同版本。在民间曲调族中，各曲调间要比贝多芬作品各种表演间的差异更大，但也许这只是程度上的差别而已，无论怎样，在某种程度上，我们都要考虑社会对其曲调素材进行分类的方式，社会是否意识到了这些关系，如果意识到了，那么又是什么关系。

但先让我们达成共识：在欧洲民间音乐中，一部作品就是一次性被创造的，再加上所有表演它的不同方式。这个模式只是理想，很少成为现实。明显相似的曲调之间可以有几种相关联的方式，我们只有观察到实际过程，才能确定关系的类别。比如，某人创造了一首新曲调，但也许只是在模仿自己 115
已经知道的一首歌，而且事后很难区别何为创造的变体、何为模仿的结果。变体之所以产生，是由于忘记了原来的曲调，或对其进行创造性润色的结果。塞西尔·夏普(Cecil Sharp 1932)搜集了阿巴拉契亚山南部地区的歌谣《芭芭拉·艾伦》(Barbara Allen)的十多个变体或版本；它们之间的差异看似极可能几乎是随意造成的，但我们都知道[并非如此]，民间歌手早在一百年前就已经喜欢保留个人的版本了。后来，在流传于美国的英国民歌的复兴过程中(参见 Cantwell 1996；Rosenberg 1993)，歌曲变体的特征及其与演唱者个人的联系发挥了更大的作用。流行音乐因广为人们喜爱而与民间音乐相似，又因其依赖大众媒介而与之有别。流行音乐的各种变体都很重要，不

过一般来说，这些变体首先是与表演者相关，人们认为这些表演者拥有——也允许他们演唱——自己独特的版本。

不过，各种变体不仅仅在某曲调族与外界隔离的状态下产生，它们也受到外界力量的影响，如新引入的音乐风格或外国风格的氛围——可能好比一个曲调穿越民族、语言和国家的界限一样，更不待言流行音乐和地方宗教音乐的影响了。此外，在曲调变体中，一些素材还可能源于另一曲调族，或许从一首无关的歌曲中借来一条旋律。民歌的历史传承甚至能使音乐内容完全颠复，以至于人们无法指望仅用民歌分类来对其进行说明。

在考虑可能构成曲调族的那些变体的结构时，我们要问变体彼此间有怎样的不同。对“曲调族”概念的形成著述甚多的贝亚德（Bayard 1954）提到过两个曲调族，并认为它们代表了两种发展进程。在第一个曲调“勇敢的唐利”（“Brave Donelly”，当然不是所有歌手都用这个名称——这只是贝亚德使用的）流传的例子中，他提出，如果原先跟在一条旋律线或乐句或主题后面的部分是对比性的话，那么，第二个歌手有时也许仅仅简单地重复第一部分来替换这种对比，或者只进行一些单调的“随意即兴演唱”。读者所知道的一首民歌其任何两个版本，都很可能以这样简单的方式相互区别。更极端的一种创造变体的做法就是丢弃歌曲中的一个重要部分；有一首以单面乐谱形式流传美国的英国民谣“漂亮的莫西亚”（The Pretty Mohea）似乎就是如此，其第一部分被删掉，第二部分几乎没改动，连唱两遍，听似很像西部乡村歌曲“老斯莫基山顶”（On Top of Old Smoky，参见 Cox 1939：31－33）。
116 这两首歌曲的关系似乎很清楚，但我们不知道现在（或曾经）同时会唱这两首歌曲的阿巴拉契亚民间大众，是否认为两者有某种关联。然而在英美、德国和捷克（无疑还有其他地区）的民间传统中，这样删除一首歌的第一部分似乎很流行，所以我们戏称它为“老斯莫基山顶”效应。在“小莫西亚”（Little Mohea）中，其曲式似乎由 AABA 变成了 BABA。但贝亚德（Bayard 1954：19－23）在一个他称作“打短工这一行”（The Job of Journeywork）的曲调族中，更大幅度地重构了这类歌曲的历史。在这里，ABCD 结构似乎产生了一个只有 CD 组成的版本，这个版本又及时从外部资源中吸收新素材，因而变成 CDEF。很有可能的是，如果许多歌曲中都出现这个过程的话，那么，CDEF 就可以在某种情况下演变为 EFEF。如果我们切实了解这一切的话，很容易就能识别出这两种歌曲曲式 ABCD 和 EFEF 之间存在明显的渊源关系。但它们没有共同的素材，而且我们这些后来者进行实际分析时，若找不到中间版本的话，常常无法发现这两者的亲缘关系。但在某种意义上，即使这样[无中间版本]的两首歌也都是同一作品的不同表现形式。

如果我们认为这些曲调族相当于古典音乐中的奏鸣曲和艺术歌曲，其中某一作品的变体可以看作为另一作品的一次次[不同]演绎的结果，只是它们的数量以及规模都[与民间音乐]大不相同。贝亚德在其各种著作中(如 Bayard 1953)都指出过，流传美国的英国民间音乐曲目由 40 种到 50 种这样的曲调族组成，每一种就是一组基本相似的曲调。当然，困难在于将相似性等同于同源关系，因为还可以有其他方式来说明即使在一个大型文化中，曲调之间都可能具有高度的相似性。李斯特(List 1979a)研究了源自一些欧洲民间曲目中的一组曲调，包括“闪烁、闪烁、小星星”(“Twinkle, Twinkle Little Star”)和“希望”(“Hatiqva”，犹太民间曲调——译注)，指出这些曲调都类似于布朗森(Bronson 1959)所确认的各曲调族中的曲调，或类似于查尔斯・西格(Charles Seeger 1966)研究的“巴巴拉・艾伦”的曲调群。乔治・李斯特还证明，这种相似性所表现的不是曲调的传播，而是一种“风格”的传播，并证明所教习的是编歌的方式，而非歌曲本身。曲调族研究的重要性到 20 世纪最后几十年减弱了，但有几个研究还是值得一提——布瓦勒(Boiles 1973a)试图在一组相关曲调中，复原可能衍生它们的原始曲调，而考德里(Cowdery 1990)则探索了三种曲调族的发展类型。如果曲调族的概念以及贝亚德有关曲调族数量有限的说法有意义的话，那么很明显，欧洲各文化间就有很大差异。贾丹依(Jardanyi 1962)总结出匈牙利民间音乐 117
的许多类型，每一类显然都相当于英美的曲调族。匈牙利科学院(Hungarian Academy of Sciences, 1992)晚近做了更多的分类，指出组成每一类的变体之间都以若干复杂的方式相互关联。

我每次的表演都一样

如果一种音乐体系是由少数几个创造单元组成，如在美国的英国民间音乐有 40 种这类单元，这与文化中创造性的大小无关。我们还可用这种曲调族的方法有效地研究复杂得多的音乐。我已经提到一首奏鸣曲的多次表演类似于曲调族的变体，我发现在我亲历的波斯古典音乐中，同样的问题却有些许不同的表现。我惊讶地发现，我让一个音乐家在两个不同的场合为我两次表演同一首达斯特加(dastgah)，他好奇为什么我居然想要听这样的表演，而当我指出我对两次表演的差异感兴趣时，他直截了当地说：“不，我每次表演的都一样。”最后，他承认他是“用心灵”在演奏，每次演奏都受情绪的影响，但他想让我明白的是，那些真正重要的、对达斯特加来说核心的东西在每次表演中都存在。这有点好比是在说，“当然，每次表演的真的都是

'巴巴拉·艾伦'，或"每当我演奏《华尔斯坦》奏鸣曲时，总是演奏同样的音符。"

我们所谈论的歌曲和乐曲都具有这样的特点：它们可以单独分开表演。在某一语境外表演这些作品本身（有时存在异议）——通常可能出于田野工作者的要求——绝对没有（我们但愿没有）违背当地的音乐价值观。阿巴拉契亚歌手甚至愿意在录音棚里演唱一首歌曲；黑足人歌手往往只愿意将一首歌演唱一次（尽管他们也许会说，这首歌应该唱四次），而不唱在仪式中通常要连在一起表演的其他歌曲，甚至在 1897 年录音时情况也是这样。从歌剧中可以抽离出一首咏叹调。以这种方式划分的单元有其自己的[传播]历史，未必与同一语境中的其他单元具有共同的历史。

但对于更小的乐思单元来说可能并非如此。为田野研究而录音的音乐家不太愿意有时也无法只表演单个短句、主题或旋律线。因为在那样分离
118 的层面，这些元素并不能单独形成音乐。但它们时而也有一定程度的独立性，因为音乐家可以创造性地或由于记忆错误以及偶然的差错，将其在不同的歌曲和乐曲间串用，比如引用、戏仿和插入。在分析中，可以独立地将它们看作乐思的单元，有变体、有独立的最初形态并有自己的来龙去脉。西方音乐史学家关注在各作曲家之间传承的主题，往往可以从这种关系中推测出有关信息和有意识的引用。塔珀特（Tappert 1890：5）明确而热衷地称之为"旋律漂移"（melodies wander），列举了很多主题的分布状况，有些主题被多个作曲家使用过，并出现于中欧、西欧很大一部分地区的民间音乐中。但主题得到引用的那些作品，在其他方面可能只有些微关系或毫无关系。其相似性或同一性只存在于主题中。很明显，它们现在或过去确实进行了"漂移"，并且有时——正如塔珀特热衷于断言的那样，经常"穿过波涛汹涌的河流、跨越阿尔卑斯山、横渡海洋、或伴随牧民的生活穿越沙漠"。

在捷克和德国民歌以及 1950 年前的很多美国民间音乐中，AABA 曲式的第三句旋律通常被调换。同样，北美仙人掌曲目中有一些歌曲，其中某几句旋律或歌词也以变体的形式出现，这证实了仙人掌曲作者对创作过程的描述，他们说，人们在创作新歌时，要将已知的歌曲唱给自己听，然后将几首歌的一些部分合并起来就是一首新歌了。音乐的单元不能作为一个独立的部分来表演，不过它们有一定程度的独立性，并有自己的来龙去脉。

亲属、朋友和同胞

以曲调族的模式来解释曲调的相似性及其历史，非常吸引人。我们从

来没有完整的谱系，而只有一个国家或一些相关国家的一组曲调，以及一套变体发展的理论。它们有些相似性，我们想承认它们之间以某种方式相联系。但它们到底是亲戚、朋友，抑或仅仅是同胞？属于何者取决于若干因素，而且重要的是，这是音乐学和民族音乐学的主要议题，即测评相似性与差异性。很早以前，一位印第安阿拉帕霍族（Arapaho）的朋友兼信息提供者所作的判断就已经说明了其中的困难。他在比较两组实际上完全相同的歌曲时，坚持认为其中一组是一套变体，另一组是一些独立但却相似的歌曲。 119
显然，我不清楚他凭借的音乐标准是什么，并认为必须非常深入地了解这种音乐才能做出这样的判断。但这涉及到的不仅仅是音乐标准，因为若两首印第安黑足人歌曲几乎明显一样、发挥着同样的功能，那么他们的歌手会认为其声音一样，但地位却不一样，因为两首歌似乎是在两种不同的幻觉中被创作的。

许多捷克歌曲的歌词都很轻松幽默，并很可能起源于18、19世纪，通常由儿童或为儿童演唱，结构大体相同，主要音符的轮廓和排列也很相似。人们根据歌词内容很容易就可以区别它们。让我以虚构的小故事重现这类歌曲产生的情形。想象我们就在歌曲表演的现场，此时正在表演的是一首风格和结构都很明确的歌曲。一位快乐的农夫每晚在小酒馆打发时光，周日下午与孩子们在一起，他亲自为孩子们创作新歌，以便能让他们一起唱一个小时的歌，并编了滑稽的歌词来逗他们笑。他先是为一首已知的歌曲填了新词，稍微改了改曲调以适应加长了的歌词。这让孩子们很高兴，但若他继续这样做，孩子们就会对同一曲调感到腻烦。于是他决定创作新曲调，但由于想象力有限，所以他弄出来的曲调几乎难以区别于前者。他又试图去改动些老歌，但也只能是小修小改，因为他只是想修改旋律以容纳所增加的歌词音节。但有一天晚上在酒馆时，他听到了城里全然不同的歌曲，继而，有一天他试着为孩子们创作新词，来配更加复杂（甚至是污秽）的酒馆歌谣。可是，其中有个孩子觉得很难，另一个孩子也不知怎的觉得不好唱，因为它音调太高了。他们请求爸爸创作像以前那样的歌曲，于是他明白了如果想教孩子们新歌的话，那么它们必须像已知的歌曲那样能被孩子接受。孩子们对儿童歌曲的概念非常具体，非常有限，所以，他继续创作与老歌一样的新歌，小心翼翼不超出一定的界限。他们不接受五句旋律的歌曲，喜欢四句头的；他们不唱小调或多里亚调式，只唱大调的；四句旋律——第三句除外——必须相像，由两个相似的部分组成，必须以某种方式将同样的东西重 120
复一遍。现在，这个想象的但实际生活中也可能存在的民间作曲家已经创作了各种变体，同时他也模仿老歌创作了新歌，可是发现新歌创作的风格局

限性很大，也限定了他创新的程度。多年以后，当布拉格的民俗学家搜集他的儿童歌曲曲目时，就会发觉这些歌曲的差异很小，听起来都像是原型的变体，这位已将孩子们抚养成人的老人，记不得每首歌是如何创作出来的。他可能会说，“是的，它们真的都是同样的歌曲”，或更可能说“哦，它们都只是儿童歌曲”；一位了解几百首捷克民歌的大学学者在仔细审度后指出，所有歌曲彼此间都相似。在这个小故事中，所有这些捷克曲调都以不同方式源于一个原形曲调，不过相互关联的类型各不相同。但它们之间的关联的紧密程度，还没有达到令后代觉得是在唱同一首歌、只不过歌与歌之间有差异而已。

要想进一步说明音乐创造单元这一有趣的事，我们应该看看来自于各个国家具有明显相似之处的一组曲调。如维沃拉文集（Wiora 1953:70－71；后又刊于 Blum 1992:192－93）中汇集的一个曲调群。这些曲调听起来非常相似，按维沃拉的分组，它们的组号是 70，都有四句旋律，一个拱形的旋律轮廓，相似但又不相同的音阶排列，结构上重要的音的音名和位置都恰巧一样。但各句旋律之间的关系多种多样，从旋律渐次出现的 ABCD（编号 70g，歌词为波兰语）、到逆行的 ABBA（编号 70f，乌克兰语）、再到几乎是重复的 AA(5)A(5)B（编号 70i，英语）（最后这一例中，[括号内的“5”表示]第二句只是第一句的五度上移）。对节奏的比较能体现出更丰富的多样性。芬兰歌曲是五拍子的，匈牙利歌曲具有说话风格，爱尔兰歌曲是轻快的带符点的进行，乌克兰歌曲中两个八分音符和一个四分音符交替出现。记谱并不能向我们反映出演唱风格，但我们可以想象人声有不同的运用方式。我们自问，为什么这些曲调听上去那么相似，而在仔细审度后又会发现它们又是如此不同。它们有一些共同之处，但我们找不出这些共同之处是什么。我们能觉察出差异，并注意到英国曲调与我们所知的其他英国曲调有一样的特征；西班牙、匈牙利和罗马尼亚的曲调也都有同样的情况。也许，目前我们只能满足于这样的结论：我们能觉察到内容有可能一样，但却无法具体指出，因此不满足于这样的认知——或许不禁会接受乔治·李斯特的弦外之音，
121 即，所有这些都只能说明风格的特征而已，某种程度上，这是歌曲的创作方式，这样的方式既连接又区分着这些歌曲。

但若假设这些歌曲的音乐内容一样，但风格不同，我们便要问，它们如何得以传遍全欧洲，我们是否能超越塔珀特的音乐旅行这样的总体概括。音乐内容从一种文化传入另一种文化；我们甚至是通过各种非西方文化而获得这种深入的了解的：如在过去的数百年，仙人掌歌曲在很多北美印第安部族中的传播；鬼魂舞于 1880 年后短短的 10 年里，在平原印第安部族

中的传播；以及黑足人歌手的讲述，大意是这首歌源于格里（Gree），另一首源于切因尼（Cheyenne）。一些各有特定名称的节奏也流传于尼日利亚和加纳各民族中。可能更宽泛的乐思单元，如我们所知的印度拉加等调式单元，有时通过伊朗、阿拉伯和东南亚进入印度古典体系，尽管它们没有——无论怎样也不再有——共同的音乐内容，即没有这些调式似乎赖以流传的特定旋律特征。

读者也许感到奇怪，为什么一篇研究曲目内具体音乐作品的文章居然还要涉及到歌曲的历史、传播和地理分布。可这并不奇怪，为了研究一部“作品”，我们必须确定它是什么，并且我们已提到了不同文化如何以多种方式将音乐划分为乐思单元。分离出这些单元，或将其从伴随的风格上层结构里分隔出来，以这样的方式，便要追踪它们在空间和时间上的行踪，这就需要关注内容和风格之间的关系。

逐 音 剽 窃

音乐通则，由一系列各种音乐组成的音乐世界，比较研究，曲目的特征以及对个别曲目的思考，所有这些都引发了一个很基本的、但又常常令人沮丧的问题。我们所提到过的大部分研究，都以某种方式依靠对各种音乐间及其各组成部分间相似程度的评估甚至测评。实际上，大多数音乐学陈述都暗含着对差异的测评。在比较各作曲家、作曲家一生中的各个阶段以及各个乐派时，都会出现这个问题；测评差异是决定历史分期、以及在世界的音乐版图上建立秩序的基础。甚至是音乐批评家审视当代景观的基础。一 122
般在西方学院派音乐文化中，人们要想评估一部音乐作品或将其放在音乐语境或风格中的话，就必须理解、并说出它出新的程度以及与以往作品的不同。

既然测评相似性和差异这么重要，那么奇怪的是：为什么音乐学家们没有杜撰出一个单元——或许叫它“西姆”（“Sim”，这是我的同事古希[Lawrence Gushee]所杜撰）——来表达差异的程度。如果能说黑足人和阿拉帕霍人的印第安音乐之间的差异是一个西姆，阿拉帕霍人和梅诺米尼人（Menominee）的音乐差别是三个西姆；西非与一般美国土著之间是六个西姆，而非洲和欧洲之间仅四个西姆；或者巴赫与亨德尔的音乐间有三个西姆的差别，而亨德尔与海顿之间是四点五个西姆的话，会很有意思。实际上，人们的陈述常常缺少量化成分。确有少数几个试图测定并表达测定结果的研究，但绝非主流。

音乐家们也许都有凭直觉来区分差异度的能力，但他们对任何实例的看法往往会迥然不同。奥斯卡·莱文特(Oscar Levant 1940:71)举过一个例子，说作曲家埃里克·科恩戈尔德(Erich Korngold)在听了格什温的“我爱的男人”(The Man I Love)后，宣称这是对“二人茶”(Tea for Two)的“逐音剽窃”。可莱文特却一点都看不出这两首歌有任何相像之处，我也看不出，但两者的乐音素材是一样的。科恩戈尔德的动机原本可能表明，格什温作为一个作曲家毫无原创性，然而无论如何，虽然这两位作曲家走的明显是不同的音乐路子，但这则轶事说明，乐评家对差异和相似所赋予的不同含义可以主导他们的判断。

民族音乐学史上也有过类似的情况，但没那么有趣。其中一例是在数十年前，一个不懂印第安音乐但谙熟东亚佛教颂唱的人，聆听了来自太平洋北岸的一组美国印第安歌曲。他断定“印第安歌曲似乎与蒙古牧民在葬礼仪式中使用的佛教颂唱相似”(Barbeau 1934:110)；巴博(Barbeau)接受这种说法，认为那证明了当代美国土著音乐起源于亚洲。民族音乐学家们报之以一笑，并相互间获得共识，认为如今这样一个突兀的概括已无法想象。他们会说，这些歌曲不可能相似，这位听者一定是简单地认为印第安音乐颇具异域色彩，所以就一古脑儿将之归入了自己有关其他异族音乐的知识中了；或者二者的相似性在于都与西方音乐有很大的不同；或者是这个人记错了
123 多年前听过的蒙古歌曲，等等。当然，极有可能是两种音乐存在某些表面上的相似性，偶尔形成了两首相似的歌曲。只因两首歌的相仿就将两种音乐体系联系起来，这当然是不合理的，但这么做的强烈愿望却反映了民族音乐学家的典型倾向：比较各种音乐，找出相似点并赋之以重要意义(对这种倾向的批评，见 Agawu 2003)。

但若不存在一个建立相似程度的标准手段的话，那么也肯定有些方法——至少作为一种副产品——为人们的进一步研究指路。每一种这样的方法都有其应用方案，并以对某种相似性的测评作为研究手段。这里有三种：一种是同源关系的研究，即曲调族和类型，这是研究盎格鲁-美国和匈牙利民间音乐的学者所建立的。第二种是用霍恩博斯特尔、科林斯基和洛马克斯等范式的方法对曲目进行比较研究。前面我已经就此进行过讨论，我会再略有提及，但我们在此先以第三种方法开始：即曲目内的曲调分类。

……的最佳方法

19 世纪历经了欧洲民歌的搜集热，并开始出版大型甚至巨型的集子，试

图囊括民间社群或国家的所有曲目。搜集者和出版者所面临的问题是，如何将这些歌曲以合理的顺序排列。一些人满足于根据公开场合的使用和文化背景或根据歌曲的内容来分类，而其他人则希望能更进一步，希望能找到一些分类方式，使人们能根据音乐特征来定位曲调，或将曲调按同源关系归在一起。这样便产生了大量有关民间曲调分类的文献。第一个里程碑是两部著作，其中可能单是书名的长度就足以保持纪录了。第一部的作者是奥斯瓦尔德·科勒(Oswald Koller,1902～3)，英译本书名为“按词典式排列民间/民间性歌曲的最佳方法”(“The Best Method for Lexical Ordering of 124
Folk and Folklike Songs”)，并为300首德国曲调分类，给每个音调标一个数字用以表明它与主音隔多少个半音，阿拉伯数字代表主音以上的音程距离，罗马数字代表主音以下的音程距离。如果你确切知道某个曲调的话，那么这就是一张令人满意的搜索表，否则，即使你知道与之相近的一个变化，都未必能找到一个曲调。故而，依尔马里·科罗恩(Ilmari Krohn,1902～3)以一个更长的书名作回应(“以音乐特征而非歌词特征为依据，[究竟]什么才是按词典式排列民间/民间性旋律的最佳方法?”，“What [in fact] is The Best Method for Lexical Ordering of Folk and Folklike Melodies According to Their Musical, Not Textual Characteristics”)。他提出了一个体系，该体系将每首歌的每个乐句都归纳为一个“提示性—动机”(Stich-Motif)，这是一个三个音符的动机提炼，此外还要依次根据首音及其与主音的音程距离、尾音和“旋律进行的中点”来进一步细分曲调。

这两部著作开启了民间旋律分类史的两股潮流，一股是想建立一个简单的搜索表，另一种是建立能识别出真正音乐的或也许甚至同源关系的方式。显然，科罗恩逐渐觉得这种方法太主观，因此若要将他所有凭直觉感到相关的曲调都放在一起则不太可靠，于是他进而推荐用四句旋律的终止音结构作为更可靠的判断特征。恰如此例，往往会有一种更加机械的方法，或符合、或推翻学者的第一手资料，巴托克就是这样(1931)，他使用了很多标准，以重要性递减的顺序来排列匈牙利民歌：每一行歌词有多少个音节、终止音的布局以及整体曲式。评判标准的这种奇怪排序，确实能将看上去相似的曲调归纳到一起，但只有知道哪些曲调相似，才能设计出这些标准，并能在事后识别出先前促使自己分类的这些标准。这样的结构对其他曲目来说就不适用，比如英国和德国的民歌，对它们来说，如旋律轮廓等其他特征，也许更合适(Poladian 1942)。巴托克的分类工作，在他1945去世后生成了一个很大的学术体系(参见 Elschekova 1966; Erdely 1965; Hungarian Academy of Sciences 1992; Jardanyi 1962)。

在另一个方向上，美国民歌学者伯特兰·H.布朗森率先使用计算机(Bertrand H. Bronson，最早期的体现参见其1949，1950，1951所著)，确定能令他归纳相似材料的标准乃是旋律的各个方面——调式和旋律轮廓，而非节奏、曲式或演唱风格。换句话说，他设法归纳在某些参数上具有相似性的曲调，认为(对于流传美国的英国曲目来说是正确的)这些参数在歌曲及其变体的传播经历中更加稳定。与前人一样，他并未指出相似性的具体程度，但他明显意指，在相似性与差异之间，或非常相似与不太相似之间，至少说有一条模糊的分隔界限，使他能够就二者关系做出判断。多数分类体系
125 都有这样的含义，那些按某标准被归到一起的曲调，比那些在列表中相距很远的曲调更有可能相关。甚至也许人们还不言而喻地认为，相邻曲调代表了我们可得出的最小差异程度，也许相当于测评程度的一个标准单元。可想而知，这种方法可能成为一种文化上特定的测评方式的基础，使每种文化都能以主位方式陈述最小的差异单元，这种差异单元对于辨析曲调的各种变体是必不可少的。

在曲调分类史中，计算机的进一步应用使我们可以更精准地做出更复杂的陈述，但具体测评的差别程度，通常仍旧并没有显示出来。分类依然能博得欧洲民间音乐的学者的重视，然而在对世界其他地区的研究中却未能形成气候。这方面晚近的文献得出的结论是：每种曲目都必须决定自己的分类体系，并以自身独有的标准为基础(Elschek 1977；Elschek 和 Stockmann 1969；Hungarian Academy of Sciences 1992；Stockmann 和 Steszewki 1973)。博尔曼(Bohlman 1988：33－51)对民歌分类史进行过详细论述。奇怪的是，1980年以来的计算机应用并未在民间以及非西方音乐的分类研究中起到多大的作用，而在历史音乐学研究中则产生了更大的影响，比如，表现在由尼古拉斯·坦珀利(Nicholas Temperley)领衔的对英国和盎格鲁－美国赞美诗曲调的大范围研究中(1998)，还有在威廉·金德曼(William Kinderman)对路德维希·范·贝多芬手稿的比较研究中，后者目的是为了判断贝多芬创作过程的某些方面(1987，2003)。

关乎边界的一个问题

尽管为曲目分类和确立各部分的同源关系似乎是不同的研究，具有不同的目的，但我们也注意到这两者是密切相关的。由于仅有少数几例具体研究，我们要再次简短回顾贝亚德(Bayard 1954)对两个曲调族的经典描述，以及维沃拉对欧洲各文化中相似曲调的分类(Wiora 1953)。二者都是在一

个分布较广但风格却很局限的曲目范围内，依据某种相似性对曲调进行归类，不过重要的是，我们必须指出，他们为了这么做而对自己的标准有所侧重，只关注旋律的某些方面，尤其是旋律轮廓以及各主要乐音之间的对应。贝亚德的分类依据的是对相似性不正规的测定，只考虑到了几个特征。节拍和调式并非评判标准；但他的曲调族中的曲调，与其他曲调在节拍特征和 126
调式布局方面确有很多共同之处。其评判标准也不包括大体上的旋律轮廓线，而只包括旋律进行的一些细节；所有相关曲调都有几个相同的独特乐句、动机和小节。这些曲目在整体曲式方面所具有的共同特征，也在一定程度上成了判断依据，这组曲调只是在几处短小片段的曲式关系上展示出了自己的独特性。前述维沃拉的研究为我们分出两组曲调(Wiora 1953:48－49,50－51)。第一组看似非常具有同质性，第二组则次之。但若将两组混在一起，在某些方面，它们很容易形成一组。如依据旋律轮廓形成一组，根据曲式则形成另一组。实际上，沃尔特·萨门(Walter Salmen)以更具批判的眼光来看待那样一组歌曲的相似性和关系问题。

依据我们领域中最基本的假设，即，将世界看成是由一群彼此独立的音乐构成，那么当我们试图对它们进行识别或分界时也会遇到同样的问题——差异和相似的程度。这些假设都是历史音乐学和民族音乐学中一些最基本的思考的基础，它们在从时间和空间上划分世界音乐版图方面，以及从最广泛的层面上表明什么与什么相匹配方面，形成了最基本的范式。在历史音乐学中，差异—相似这个问题，在几十年来要求学生在音乐史课上学习的基本事实的后面隐约可见。对风格的关注，历史的分期，试图在诸如文艺复兴和19世纪这样的时期中建立“中心”和“边缘”风格(Einstein 1974a; Reese 1954)，以及作曲家创作的分期(如贝多芬的早、中、晚期)，上述一切都依赖一种很少言明的假设：即人们可以以音乐的三部作品或三种曲目为例，并指出其中两个是相似的，进而不同于第三个。比如，文艺复兴和巴洛克通常被描述为迥然不同的两个时期。曼弗莱德·布科夫策(Manfred Bukofzer,1947:1617)在其巴洛克研究的经典著作中，对这两个时期风格的划分依据11个主要的标准，它们主要围绕着器乐与声乐的关系、和声、节奏的总体特征、对位和旋律。尽管这是在音乐史文献的语境下，对参数的一大补充，但仍然有很多其他因素未提及，如演唱风格、声音、装饰法以及旋律、节奏和配器等很多细节。若根据这些未使用的标准果真无法区分这两个时期的话，那么人们就会说，真不应该区分它们。布科夫策进一步将巴洛克分成三个时段，指出了早期与晚期、蒙泰威尔第与巴赫以及佩里(Peri)和亨德尔之间的巨大差异。看来几乎毫无疑问，与巴赫的作品相比，蒙泰威尔第的作品 127

确实更接近文艺复兴晚期的音乐，而他之所以被划分到巴洛克时期，必然是由于他与文艺复兴晚期有一些小小的差异，这些差异源于少数几个更受重视的评判标准。部分而言，这是一种“主位”差异，为客位研究者所遵从。1600 年左右，一些音乐思想家坚持认为音乐产生了一些全新的东西，这一先声得到了后来历史学家的响应。如果这个例子具有典型性，那么历史学家经常选用引人注目的标准来判断音乐的相似性，他们的做法就有点像研究曲调族的学者们的做法。值得一提的是，音乐史学家对西方音乐分期达成了一些重要的共识（不用介意 Lorenz 1928，Clark 1956 和 Einstein 1947b 稍有不同看法）——正如从阿德勒的《音乐史手册》（*Handbuch der Musikgeschichte*，Adler 1930）到达尔豪斯多卷本的《音乐学手册》（*Handbuch der Musikwissenschaft*，Dahlhaus 1980～92）等主要手册类所反映的那样，尽管可以微调阿德勒的分期（中世纪，文艺复兴，1700～1880，近期），这种共识与达尔豪斯的观点形成非常有趣的反差，后者认为，应该按世纪来划分，因为无论怎样，音乐界限都会随着知识的不断增加而愈发模糊。同样的洞见还可以传达出对音乐版图的描绘，建立主要的世界音乐区，这一做法我们将在第 23 章讨论；呈示基本资料的主要方式之一往往是指出哪里发生了什么事，但对音乐版图的大规模解释性描绘也遭遇了音乐史分期的命运；知道得越多，边界越模糊。

相似度还是差异度？任劳任怨

那么，文献中尽是在测评什么相近，什么相关联，这个音乐像那个音乐，那部作品不像这部作品，可是能够任劳任怨努力构想出某种精确测定法的人并不多。有几个学者提出了一些更加精确的测定法，但往往作为其他研究的副产品。让我们来看几个例子，我始终很奇怪：为什么很少有人效仿他们。

早期的里程碑是梅尔维勒·赫斯科维茨（Melville Herskovits，1945：14）对新世界各黑人群体的音乐及其他文化领域中非洲民族主义的评估。他分出五个相似性的等级，只描述成“极其、相当、有些、一点”，以及“没有”（或有点迹象）。有人在赫斯科维茨列表的基础上指出，音乐比其他领域的
128 非洲味道更浓。实际上，赫斯科维茨给圭亚那、海地、大多数源于非洲的巴西文化，以及特立尼达和牙买加一些地区的音乐标为“极其非洲化”；而其他的，甚至包括美国北部在内的音乐都是“相当非洲化”。这样，音乐的差异只限于两类，而且人们奇怪，为什么赫斯科维茨不愿意将比如古巴和美国区别

开来。但有趣的是，在所有这些文化中，音乐都是非洲味道最浓的领域，民俗和魔术次之，宗教再次，科技和经济生活最少。音乐很容易就可以被拆解成各个元素并可以量化，也许赫斯科维茨已经错失这个事实中所蕴藏的机会，但以比较的方式陈述某一地区的音乐曲目以及文化的某些领域，并用笼统的非洲模式为基础，这个方面，他无疑是个先锋。他超越了主导先前著述中的那种完全是概括而且经常是情绪化的陈述方式。

不足为奇，可以说赫斯科维茨的研究引发了其他一些开拓性的尝试。其中，最令人望而生畏的尝试之一——据其后来影响了对文化变迁中音乐的研究而言（尽管我认为望而生畏并非作者本意）——当属理查德·沃特曼（Richard Waterman）对非洲、美国黑人以及欧洲音乐的比较（1952，C. 沃特曼的批评，见 Nettl 和 Bohlman 1991），其目的是想表明为什么源自非洲的音乐得以在西方文化语境中繁荣起来。沃特曼只说非洲和西方音乐有很多共同特征，言下之意是这两种音乐与大量其他音乐体系相互间的差异更大。梅里亚姆（1956）曾师从赫斯科维茨和沃特曼，将这个研究更进一步引向了美国土著音乐，并声称它与非洲或欧洲音乐之间的距离和差异要大于后两者之间。近期大量对加勒比各种融合音乐的研究（比如 Averill 1997，Guilbault 1993，Robin Moore 1997）认为，这些类别的风格测定有助于对这些音乐的解释。

就如此大量的音乐来测定相似性，其中一个重要的里程碑是艾伦·洛马克斯常被人提及的歌唱风格测定法项目（1968：80－105）。人们也许会质疑或批评他的测评——尽管这些测评无论如何总能证实人们广泛的看法——可是他也偏向于对包括表演实践和演唱风格有利的标准。他的一些结论令人意外：例如从内部看，大洋洲音乐不像非洲音乐具有那么强烈的同质性，后者呈现出高度的统一，但缺少欧洲那种完全的同质性——有点奇怪，因为洛马克斯在别处（Lomax 1959）也在欧洲一些地区间做出这类明显的区分。他的一些音乐分析结论很难让人接受，如许多有关音乐风格与文 129
化类型关系的结论，甚至更是如此。

一些更早的、不那么复杂也不全面的统计研究，可以再次回溯到赫斯科维茨的影响。尽管登斯莫尔（1929b）和科林斯基（1936）的研究也是很有价值的先例，弗里曼和梅里亚姆的研究（Freeman 和 Merriam 1956）非常突出，那是早期对两种美洲黑人曲目——巴西的经幢崇拜（Ketu cult）和特立尼达的拉达崇拜（Rada cult）等歌曲——其音程出现频率所作的严格评估。用"区分性功能"的技巧来陈述差异，并用统计的方法来判定所分析的一首歌曲被归入某一曲目的几率有多大。他们努力表明这些歌曲组彼此间的相异

和相似程度，对这一独特问题坚定不移地迎难而上。基尔(Keil 1966)，曾一度是梅里亚姆的学生，他也用形式统计来研究一个完全不同的问题：一群美国学者认为一组音乐彼此间的相异程度。该研究运用心理学上的语义鉴别技巧，比较了4首印度拉加以及爵士和巴赫的音乐片段。其结果反映的不是对更宽泛的风格差异进行解释，而是反映出从几种特殊的连续统——比如灵活与严格，热情与冷酷——出发所产生的认识。我在这里提到这一研究，因为那也是对音乐间的差异——至少在特定听众群的心目中——作比较测定的一种早期尝试。

人们也许期望诸如贝亚德那样的曲调族研究可以说明相似性的程度，但这些研究能有所涉及就已经不错了。而且，简单的相似与差异问题有时还会被同源关系问题所掩盖。此外，分析者与信息提供者对相似性的评定很可能不一样。格岑(Goertzen，1979)在对相似性、相互关系和民间评价的研究中，试图测定北美民间提琴曲调“比利在底层”(“Billy in the Low Ground”)的各种版本和变体的相似性，所依据的是在提琴曲调表演中所体现和侧重的标准。每一种曲调重复的性质表明了表演者认为哪类差异更重要。比如，当整体旋律轮廓只有一点点变化，且特征音根本不变时，节奏就可以任意改变。格岑照搬贝亚德的研究结论并指出，如果两则曲调在节奏上有天壤之别，而其他方面都很相像的话，那么局内人就会认为它们比仅仅节奏相同的两个曲调更为相似。(即认为节奏的差异并不重要——译注)

音乐相似与差异程度的测定及其与同源关系的联系问题，一直是音乐
130 学和民族音乐学界令人困惑的议题之一。尽管常常没有搞明白，但它似乎总是伴随着我们，不过那些任劳任怨，以某种甚至很初级的技巧来公开表明自己观点的人，似乎也未得到人们的广泛追从。但在真实的音乐世界中，在一个全球化以及以科技为主导的时代，对相似程度的测定，以及确定是否存在偶然的相似性或某种“逐音剽窃”，都成了知识产权交涉中的主要问题，而且一些民族音乐学家已经成了专业见证人，人们要求他们建立方法和理论。这样的测定也会激发民族音乐学家的兴趣，去保护他们所研究的音乐和音乐家(参见 Frith 1933，以及 McCann 著述中的书目 2001)。

但在1985年以后的时期，在民族音乐学直接关注的问题中，就音乐风格和内容而言，确定关系的类别和程度这样的形式研究并非一帆风顺，在这一时期，个人的阐释中充满了考虑研究者自身对研究对象的影响(reflexivity，即反思)这类意识，并相信观察者的地位对观察的质量有很大影响。我曾在本书第一版的第九章中写道：“如果我们能提高相似性测定的复杂性和精确度，并且如果我们还能将简单的相似性与同源关系区别开来，那么我们在分

析、描述和比较中的许多突出问题无疑都将烟消云散”。20年后，虽然从社会的角度来看，类似于真正的“曲调族”和纯粹的[曲调]“类型”的区别——所谓的自然和人为的区别（即“曲调族”和曲调“类型”的区别分别来源于生物学基因的同源关系和人类学的文化相似性这类理论[作者附注]）——仍是人们激辩的话题，但这时音乐学者的兴趣似乎已经转到其他方向了。

第二部分

田野中的音乐

第10章　下周二回来找我：田野工作的基本要素

到　达

我到达了所谓的“田野”。那是一个美国北部平原的小城镇，从表面上 133
看几乎与我开车所经过的其他许多十字路口没有什么区别。我把车停到一个加油站，不禁浑身一颤：服务生是个美国土著，属于我期望为之多花费几个月时间的那些人之列，他们的音乐和音乐文化正是我想进行研究和描述的。他是一位衣衫褴褛、英语略带口音的老人。我到了这里，想跟他谈谈：我之所以来这里是因为我想知道你们所知道的东西，因为你们可以告诉我一些不同于以往我所知道的东西，因为你们的生活以及思想与我们不同。这对我来说是一个不平常的时刻：最后我终于到达了“田野”，命运好像选择了你来指引我。我不晓得如何用通俗的词语来表达这些想法，但又完全不能紧张，而他只是说：“请付3美元，好像你不需要再加油了。”然后就去接待下一位顾客。我继续开车进入这个小城镇，把车停到一个三明治店旁边。有几个人坐在柜台那边，有白人、印第安人，可能还有其他人种的，其中有一些混血儿服务生长得像土著，但她为我送汉堡的方式同任何中西部的女服务生没什么两样。所有这些人中肯定有一个是我能够与之进行交谈的！但是如果对我来说这是一次伟大的时刻的话，我的到来对于这些人来说并没有什么意义。

我转向我的邻座，他的穿着像修路工。“多好的天气”，他说。我清了清嗓子说“进山？”准备按我预先准备好了的话来说，即想要了解美国土著的音乐，但我还没有完全想好如何开始交谈，那个人就已经走了。付过账后，我开始沿着这些沉闷的街道漫步。我在几个店铺、一个酒吧，或在几个老年人打发时光的长椅前驻足。很久以前，我就断定这个地方有一天会成为我[调研]的城镇，现在我周围都是“我[心目中所想到]的”人，但是他们并不知道，我也不清楚该如何开始交谈。每当我认为找到了一个人，可以聆听我的心

声，了解我高尚的理想、需求以及欲望的时候，我往往都会失败，我开始害怕会永远没有坦陈我自己的勇气。就是有这样的机会，他们也可能会嘲笑我，这些人中可能有一个城市居民，他肯定明白，学习诸如古老的印第安歌曲这样无用的东西，会是降低自己的身份，或者也可能有一个白种人，希望研究一个印第安人需要化一生的时间去学习的东西；肯定的是，他是[来此地的]开拓者之一，要是所面对的不是诸如音乐这样不重要的课题，原本会鼎力相助的。我开始感到担忧，在这个小镇最终会与世隔绝，永远不会遇到我能够与之交谈的人。我内心充满恐惧和焦虑。几小时过去了，仍毫无进展。我已差不多要打回票了，准备放弃对这些人的采访。我已经来到了他们——即我的“田野”之中，已经准备好为他们付出精力和热情；但他们仅仅把我看作是另一位白皮肤的旅游者，或者也许他们根本就没有注意我。

当人们身处一个陌生、孤独、令人沮丧的城镇时，应该去哪里？公共图书馆？酒吧？我步入一个理发店；人总归要经常理发；理发师是一位土著。“仅仅是路过？”他问，“不”我脱口而出，“我要在这里度过这个夏天。”“在这里？”他接着惊讶地问。“如果人们不是迫不得已的话，是不会在这里度过整个夏天的。”我充满自信地告诉他，我要在这里做研究。“研究？你也是一个人类学家？”他的语调中显然有些许没兴趣的感觉。“哦，不完全是，我对了解印第安歌曲比较感兴趣。”“哦，那你应该与那些歌手们谈谈。距离此处两幢房子以外就住着一位，经常坐在门阶处，叫乔 · F. 的歌手。他是老一辈的，知道很多关于过去的事情。”我的心猛地跳了一下：是不是机会终于来了？我赏了他许多小费，然后沿街走去。就像理发师说的那样：一间摇摇欲坠的小屋，可能只有一个房间，一位老者坐在屋前，眼睛望着天空。我上前打招呼，“抽烟吗？”他问。我说不会。“能给我 1 美元买烟吗？”“当然可以。”“我听说你对于这里的老歌很了解。”我说。“现在，我什么也不知道。我的兄弟知道很多情况，他住在 50 英里以外的地方，会在一周后或某个时候来看我。”他说。“当然了，我要见见他。但是人们告诉我你是这个镇子里对老歌知道最多的人。”“你想让我对着你的录音机唱几首歌吗？”看样子他好像对民族音乐学学者有点了解。“那是印第安人的歌曲，我会向你收很多钱的。”“我有钱，但并不是很多。”“哦，但是你有汽车，”他说，“带上你的设备下周二回来见我。”他痛痛快快地喝了一口廉价的波旁威士忌酒。然后我们就分手了。

135 通过这段对话，我感觉我已经开始入戏了，在突然间变成了一位田野工作者，告别了第一个身份——穿越城镇的旅行者。实际上到下周二前这段时间里，我见了几个能够应邀跟我合作的人。有些人当场就表示同意，其他

的人则明确表态不想帮我，大多数的人则是敷衍、拖延。我告诉他们我见到了答应要帮我的叫乔·F.的歌手，有些人为此而感动了。

星期二我出现在乔的小房子里。“我得去G镇，在东面四十里地的一个小镇。”他说。幸运的是，我知道我在这层关系中该做什么，所以那一天我用车送乔以及他家里的四个人去那里，所有的人只不过把我当作一名司机，除了给我指路再不说别的什么，只关心自己的那些零碎小事。最后我要求录制几首歌曲。我得到的答案却是“今天我没时间，但是几天后你可以回来找我”。

上面是发生在1960年代的一个故事，让我长话短说吧，一星期后，乔才同意可以较为正式地接受我的采访，用微弱的声音、糟糕的记忆为我录制了几首歌曲。我不是很笨，学会了一些技术，几个星期后，我们就成了无所不谈的朋友。我参加了他们的家庭野餐，从一个局外人转变成观察者，再转变为一个接近于参与性观察的观察者。为什么先前他让我等，让我回来两次？我其他的一些受访者是不会这样做的，他们立即就会答应，并告诉我他们随时都有时间，而乔当时确实也有时间，但不承认。难道是要教会我尊重他做事的方式，告诉我不能这样闯进来，或者检验一下是不是我只有一时的兴趣？我在其他国家也听过各种版本的“下周二回来找我”这类故事。开始进入田野实际上就是一个具有压力的时刻，有时候也是一种非常紧张、自我探寻、需要勇气、耐心和智慧的时刻。在巴茨和库利（Barz 和 Cooley 1997）主编的一本论文集里（即 *Shadows in the Field*，《田野里的阴影》），一些民族音乐学家描写或者评论他们最近的经历，同样的问题，以及其他的问题，也都仍旧出现在他们的周围。本章展示的是关于民族音乐学田野工作总体性质的几点想法。

一种关乎个人的事情

当然，其他处于我这种情况的人可能会更有效率地处理这件事，会做出同我刚才所描述的那些人截然不同的解释、反应以及感受。思考田野工作的概念，我们将要问的第一个问题就是，是否有一个或者应该有一个统一的田野方法论，或者是否每个学者都形成了自己的方法。纵观历史，民族音乐 136
学文献中相当多地提到了田野工作——那成为研究计划的一部分，或为录音录像拍电影的方式，以及成为跨文化关系的总体原则。但是，很少提到处于这种研究中心地位的日常人际关系，至少在约1990年以前是这样。对资料所有的后期分析和解释都依靠田野工作，但同时它也是工作中最个性化的部分，不能真正依靠传授，我们所有的人都必须自己摸索，用我们的信心

和战胜胆怯的信念去寻求方法，以协调我们强弱不同的个性，也协调我们将要研究和诠释的那些具有共同信念的个人。讲到田野工作，海伦·迈尔斯(Helen Myers)(1992:21)写道："我们揭开了民族音乐学的人性面纱。"由于田野工作主要是与他人之间的交流，所以是该职业最个性化的一面，是一件关乎个人的事情，要费好大的劲，才能让人们了解我们所说的、所听到的以及我们所感受的。

人类学和民俗学这两门职业成为民族音乐学田野工作者的首要指导。尽管他们声称田野工作是他们的强项，他们也像民族音乐学家一样，直到近期才详细报告自己领域的状况。20 世纪早期，人们很少见到有关某个异国环境中的日常生活和感受的直接描述，如马林诺夫斯基(Malinowski)去世后出版的日记(1967)—— 他是因其田野工作者的杰出才华而经常被援引的学者。人们也很少见到有关采访的记录和田野笔记(Slotkin 1952, Merriam 1969a)。但就像上面我所提到的关于我自身经历的小故事，涉及田野工作的大多数出版物关注受访者—文化承载者的作用，民族志学者通过他们得以了解一种文化，他们的情绪、同情、对外来者的态度、独特的思想，发现启示的天赋，用结构性方式看待生活的旨趣，所有这些都决定学者后期理解所收集资料的质量。人类学家开始可能会把资料提供者看作是特征相同的一群人中某个无个性的代表，但那是谬论，一看就很明显——就像半个世纪以前，卡萨格兰德(Casagrande)的文集中(1960)那些热情激动的文章，其中有杰出学者为自己"喜爱的"资料提供者所描述的肖像——随后建立了特殊的人际关系。态度的重大转变出现在 20 世纪 60 年代所谓的"新民族志"的发展之中(见 Tyler 1969)，那类"新民族志"明确展现了局内人观点和局外人观点之间的对比，我们将在第 11 章中进行详细的阐释。

正是在田野工作的重要性这一点上人类学和民族音乐学是最接近的：
137 田野工作是这两个领域的"标志"，有点儿像一张工会会员证。要求这两种职业的成员都掌握一些田野工作的方法。初期，有对田野工作的优势和局限性的理论陈述，虽然通常隐现于民族志中，但它们的确存在。因此，马林诺夫斯基(Malinowski 1935:317)提出了总体看法和建议：人类学家不仅需要观察，而且需要不断进行诠释、建构，并将孤立的数据结合起来；要具有高度的自我批评精神，能意识到许多方法会不可避免地将人引入错误的结论和死胡同里；做好重新开始的准备。他发现自己主要研究的副产品反倒常常会提供最有价值的见解，他建议人们不仅要使自己从属于"田野"，而且还要将自己强加于"田野"。马林诺夫斯基坚持认为，文化概念在田野工作的本质中起着重要的作用，那"仅仅或唯一表现为对混乱的社会现实的诠释，

以及使这样的现实符合一般的规则”(Malinowski 1954:238)。

更早些时候，马林诺夫斯基(1935)推荐了三种待收集的资料，让我分别进行解释：1)文本——他指的是如同在无文字的文化中的故事、神话和谚语，可能还有别处的各种文字材料，但是对于我们来说重要的是，这方面还包括歌曲和器乐曲；2)结构，他指的是所谓让田野工作者可以从中概括行为原理的东西，如关于社会组织、财产和权力关系的规则，对我们来说可能包括表演的规则和背景，如音乐会的结构；3)“日常生活中无法解释的因素”，正是在这第三条中，人类学视角的非凡创造力才展现出来，因为它包括注意任何观察者无法注意到的东西——如某个社会中谁与谁交谈，在各种不同的关系中使用什么样的肢体语言，许多细节(即各地的人都认为是理所当然的、但对公认的行为又必不可少的因素)，以及他们谈话的性质。马林诺夫斯基对田野工作的总体性质的陈述与先前的陈述一样出色，这些陈述有时从诠释的方面，有时从技术方面讲述了人类学在20世纪发生的巨变，但有些重要的方面现在仍保持不变。

然而在上述标准下，文化人类学的田野技术和方法极具多样性，包罗万象，从传记性的方法，到针对同一个课题而对许多不同的资料提供者进行平行的采访，再到对文本的收集、问卷调查、直接参与、团队合作等等。跨学科的团队合作，从传统的联系(如社会人类学家团队、语言人类学家团队以及考古人类学家团队)到突出者如以人类学家和小说家的角度对一个非洲社 *138*
会富于想象的描述(Gottlieb and Graham 1993)，但我所一直强调的田野工作个性化的本质，已经阻止了人类学变成一门类似众多“硬”学科那样以团队为中心的学科。如果说人类学田野工作的历史上有什么首要的问题，也许就是这样一个结合点：一方面是用科学的、实证的方式收集数据，另一方面是在田野中建立重要的个人关系(Turner and Bruner 1986)。再研究的概念，用来评估变化，但也用来检验数据的实证性(replicability)，其洞察力令人神往(见 Mead 1928 和 Freeman 1983; Redfield 1930 和 Lewis 1951)。但总的来说，诠释的方法以及承认观察者的态度极其重要，这两方面已成为20世纪末人类学的特征。

人类学出现了一系列关于田野工作的理论性和介绍性的著述，但从哈里斯(Harris 1968)的田野史到英戈尔德(Ingold 1994)的百科性论述，这些主要的经典著作都回避了田野工作作为一种特定课题和活动这一问题。莫里斯·弗赖利希(Morris Freilich 1970)所写的一篇长文表明了他试图对该领域进行界定。他把田野活动分为四个领域，以诸如准备计划和寻求资金这样的平凡的问题开始，但主要还是关注田野中所面对的问题。资料提供

者以一种特殊的方式来看待自己的文化，在他们的社会中起着特殊的作用，而且在田野工作者的调研中他们这种角色能够给出自己独到的见解。弗赖利希把他们这类人分为三组——传统主义者、精明圆滑者和投机者，然后根据他们愿意以何种方式回答田野工作者关于他们文化的问题，再进行细分(1970:572－73)。他还把可能收集到的信息进行分类——公开的、机密的、秘密的、私人的(同上:549)——衡量资料提供者和田野工作者双方所要面对的社会风险和经济风险，以此提出田野工作的一种规范理论。

弗赖利希的方法对于那些未来的田野工作者是非常有价值的指导，能够让那些非人类学家感觉到田野工作涉及复杂的关系。大多数的课本和导读并没有太多告诉你做什么，只是提供一些案例研究(例如，Wax 1971，Freilich 1977，Georges 和 Jones 1980)。霍滕斯·鲍德梅克(Hortense Powdermaker 1967)在他论述田野工作本质的最早著作中，建议进行诸如人口普查那样基础性的工作，在进行更具体的任务之前对所研究的社会绘制草图，以及确认社会禁忌和礼节的问题。很明显，所有的这些工作都有非常困难、令人沮丧以及进展缓慢的过程；但是，在特定情况下对实际所做事情的现实叙述，最终在人类学文献中成为很重要的一个方面(见 Golden 1970，Spind-
139 ler 1970，Foster and Kemper 1974，Dumont 1978，Farrer 1991 和 Nigel Barley 幽默而现实的《天真的人类学家》[Innocent Anthropologist]1983)。

民族音乐学历史上的田野工作

对比之下，在民族音乐学讨论作为理论概念的田野工作，常常不能脱离研究计划这一宽泛的语境。与人类学家相比，似乎民族音乐学家和民俗学家需要关于录音、拍摄电影、录像和关于文本收集问题这类更加实际的资料。因此，早期关于田野工作的出版物主要包括实际的问题。卡佩勒斯(Karpeles 1958)较早建议过技术标准化。戈尔德斯坦(Goldstein 1964)则给出详尽的建议，有许多是关于如何录音的指导。其中最全面、最富有思想性的要数胡德的著作《民族音乐学家》(*The Ethnomusicologist*，1971)。在所有的文献中，重点还是关注适合特定环境的技术。有时也会有一些是关于普遍应用过程的建议。但胡德的著作、赫恩登(Herndon)以及麦克劳德(Mcleod)的著述(1980)除外，这些文献各自都有两章关涉该问题的深刻见解，讨论了概念性的问题，以及给出具体的建议。尽管胡德也关注其他方面以及对个人经历的有趣记述，但似乎主要还是关注录音材料的收集问题。迈尔斯(Myers 1992:50－87)主编的文集(即 *Ethnomusicology: An Intro-*

duction,《民族音乐学导论》),有一章对录音和其他的数据收集过程作出了全面论述。

大约在1950年以前,田野工作和"研究"常常分开。诸如霍恩博斯特尔这样的民族音乐学家不得不使用他人的实地研究成果,乔治·赫尔措格与许多人类学家之间有大量通信,后者给了民族音乐学家关于制作录音的建议,他认为这些录音需要民族音乐学家进行记谱和分析。因此,人们早期更强调技术而非理论。田野工作与案头工作被认为是两个独立的过程。20世纪下半叶,研究者亲自做田野工作,某种程度上已毋庸置疑。梅里亚姆(Merriam 1964)的著作(即《音乐人类学》)反映了他自己的观点——田野工作与案头工作二者分离并不可行,他将田野工作作为研究计划和总体理论的一个方面加以讨论。他在那本书中并没有具体告诉人们在田野里要干什么,就此而言,如同大多数的作者,他也是在回避详细告诉读者自己干了什么。在以后的著作中,(1969a,1977b)他更加趋向于这样的论述;实际上,自我揭示可能会成为一种趋势,如音乐民族志广泛关注田野工作者活动和经历这一现象所表明的(例如,尤其是 Berliner 1978,1994, Keil 1979, Myers 140
1999, Sugarman 1997)。人们日益关注研究者与他们的资料提供者—老师之间相互关系的伦理问题,这在过去40年里也是非常重要的方面(见第15章;对这一问题的批评性的评价,见 Gourlay 1978 和 Slobin 1992)。

因为民族音乐学主要对整个音乐体系感兴趣,所以我们在第13章中也要提到取样问题,这是一个关键问题;选择与评价受访者——老师,那是我们体验一种文化的重要方式之一。力图带着这个问题去鉴定民族音乐学田野工作的几种方法,似乎比较合适,一定程度上将他们按照年代的顺序展现出来,勾勒出简洁的历史轮廓。如果这些方法表现为不同阶段,那它们一定会有重叠。各自仅呈现主流的一部分,而略去那些没有顺应主流的学者的著述,这些学者有的超前,有的滞后,有的是研究一些涉及本领域主要目标以外的问题。但从某种意义上说,民族音乐学的历史就是田野工作方法的变化史。

1890年至1930年间,研究主要集中在艺术作品,例如,歌曲或乐曲,其之收集多多少少关注文化语境并以取小批样品为主。录音常常是由传教士和民族志学家们完成的,他们最后不进行分析和解释。例如,由霍恩博斯特尔、施通普夫(Stumpf)以及他们同时代的研究人员所进行的研究基于十几首到二十几首歌曲,基于这样的假定:他们认为歌曲的小批样品就能够让人们接近特定文化的音乐世界,最起码是该文化的主要特征。强调"收集",其意义是将乐曲从特定文化中抽取出来进行分析,并在其他地方进行保存,听

起来有点像是殖民剥削。肯定的是，在当时以及之前，是那些有机会在亚洲长期居住、大量积累了随机的音乐感受的人在研究某些亚洲文化。他们中有传教士、旅行者以及殖民地官员，他们创造了一些早期经典研究——如福克斯-斯特兰韦斯（Fox-Strangways）对印度的研究（1914），钱德明（Amiot）对中国的研究（1779），维约托（Villoteau）对埃及的研究（1809）。

第二种田野工作类型大致与此同时，但一直延续到20世纪，它与上述第一种类似，也包括对艺术作品的收集。但意在保存和录制全部的音乐资料。人们有意使用“保存”这个词；这一群体的学者倾向于将保存看作他们工作的主要功能。对欧洲民间音乐进行了大量的收集。20世纪，贝拉·巴托克（Béla Bartók）的研究就是一个典范，他从多种东欧文化中收集了大量的歌
141 曲。但在一些非西方文化的研究中也用这一方法，如弗朗西丝·登斯莫尔（Fances Densmore）早期研究美国契佩瓦族和苏族印第安人音乐的著作，可以称作对这些地区部族全部曲目进行录制的尝试。与此同时，具有相同目的的近期项目计划普遍增多，如匈牙利学者威卡（Vikar）和别列茨基（Bereczki）出版的切列米斯人歌曲大集（1971）。

第三种方法更加多样化，具体特征为：(a)继续关注对音乐艺术作品的录制；(b)长期居住在某个社区；(c)对文化语境和在文化中研究音乐极其敏感；(d)试图领会整个音乐体系，通常从一个几乎或根本不懂音乐或不识字的小社区，或一种部落文化或民间文化开始。从1920年到大约1960年，这种工作类型似乎最普遍，乔治·赫尔措格对美国西南部的部分地区进行的各种田野调查也许就是其早期的例证。1927年，赫尔措格与亚利桑那州的皮马印第安人共同生活了几个月的时间。按照后来的标准看，他只不过短短待了8个星期，但却录制了近两百首歌曲，收集了大量关于音乐的使用及其在社会中的地位的信息。这些歌曲是对作者关于该主题的主要出版物（1936a）以及其他著述（1938）的增补。更广泛、进行多次的田野工作，或在一个地区居住一年或多年，这些方法成为这一阶段后期的特征。胡德后来认为一年为最低限度。大卫·麦卡莱斯特（David McAllester）一再去纳瓦霍族印第安人处，促使他与他的一些学生得以发表一系列著作，在曲目中呈现了整个音乐文化，也展现并描述了音乐本身，论述了文化中音乐的普遍问题。（见 McAllester 1954，Frisbie 1967 1980，Mitchell 1978 等）

虽然田野工作者有时候是参与者，但所有这些方法使他们也承担观察者的角色。强调实际参与是田野工作的第四种方式的特点。田野工作者以学习表演的学生的身份出现，甚至包含了即兴和创作这样的敏感领域，田野工作者多少跟本土的音乐学生的地位是一样的。从20世纪50年代开始，而

且现在依然十分明显，这种发展与其他一些重要的事件同步。第二次世界大战以后，由于人们旅游的机会增多，因此许多西方人接触亚洲古代的、高级的文明的机会就越来越多。这些文化创造了教授这些音乐的系统方式，有时候将音乐从文化语境中分离出来。但我并不是说，其他诸如美国印第安人或澳大利亚土著这样的社群缺乏教授自己音乐的方式。而是说，常见 142
的是，这些教学方法并不是独特的或正式的活动，不容易将其与音乐的仪式、宗教、社会或适应某种文化的功能分开。因此，一个美国人或欧洲人能否以学生的身份进入到一种音乐体系中，可能更多取决于个人进入整个文化体系的能力。就印度、伊朗、日本和爪哇的情况而言，音乐教学至少在某种程度上可以分离出来。人们可以到印度，跟随一名印度声乐家学习，居住在该社会西方化的地区，然而却不必完全迫使自己成为一名印度文化的参与者（虽然人们确实可以期待有一些类似的参与）。

另一个因素就是西方音乐家对亚洲古典音乐兴趣的突然增强，这一兴趣在此之前仅来自少数的具有历史倾向的西方学者。不仅民族音乐学家，还有那些对研究没兴趣，只希望能够学会演奏或演唱的人，对亚洲和非洲的表演技法和实践进行研究。这不能称之为“民族音乐学”，如同学习大提琴演奏不能称为历史音乐学一样。我们当然没有理由去阻止这种研究。但在20世纪50、60年代，田野工作中参与者与观察者之间的对立是民族音乐学界矛盾的主要由来，其中一方被指责忽视了学术目标，另一方则被指责缺乏对音乐真正的兴趣。然而，直接研究表演对理解音乐体系来说极端重要。就像我们第三阶段的田野工作一样，这种田野工作包括在一个社区中长期居住，从某种程度上来说也是力图领会整个体系的方式，至少是为完全掌握该音乐文化的人所看到、感知到和学习的音乐体系。早先几个阶段的典型方法，如加利福尼亚大学洛杉矶校区（UCLA）民族音乐学项目中的那些学者的研究（见 Hood 1957，1960；个人经历的分析，见 Koning 1980）。同样说明问题的如埃拉·佐尼斯（Ella Zonis）（1973）的研究，以及多年来不同时期主要在德黑兰的民族音乐学院同伊朗学生一起学习的甘伊奇·楚格（Gen'ichi Tsuge 1974）的研究。

第五个阶段的方式与上述其他各个阶段都不相同，它并不进行全面的而是进行严格有针对性的专项计划。不过它很难与其他的阶段分离，因为即使其特有的项目通常也是由大量的一般性的民族志研究和录音来做辅助或做前期工作的。由于许多世界性的音乐文化已经很出名，具有大量的文献，所以解决特殊问题的需要就成为研究的下一个阶段。

埃及的阿里·杰哈德·雷西（A. Jihad Racy）的研究就是这种研究的一 143

个早期例子(Racy 1976),他的课题是开罗录音工业的历史及其对20世纪早期古典音乐的冲击。大多数这类研究传统上是历史研究,利用出版物或档案资料。但他也从事田野工作,涉及一帮资料提供者,他们不是音乐家而是老唱片收藏者,还有一些老人,他们能够叙述自己所亲历的那个时期的音乐生活。更加有点特别的是,许多研究针对的是特定的文化问题,如丹尼尔·纽曼(Daniel Neuman)关于德里古典音乐背景和社会结构的研究(1980)。对音乐家的采访主要关注的问题不涉及音乐本身。其他的例子,如有选择地录制同一曲音乐多人的不同表演,或由同一个人在不同的场合对同一曲音乐原型的即兴演奏,虽然只是提供了关于音乐体系的局部而非整体,但解决了表演实践或即兴表演的问题。对一种仪式、语境、个人的大量研究(为此还进行录音或录像)也属于这一大类。对某个社会中特殊机构的研究,如谢勒梅(Shelemay)对波士顿"早期音乐"景观的研究(2001),或迈因切斯(Meintjes)对南非录音棚的研究(2003),以及斯凯尔斯(Scales)对加拿大印第安社群文化的研究(2004),都需要不同的田野工作方法,尤其需要的方法是研究如何将这类机构与总体文化联系起来这样的问题。

20世纪80年代,一种更统一的田野工作方法看来至少在北美传统中确立了下来,因为人类学的参与者与观察者的方法论概念,以及作为局内人或同局内人一起进行音乐研究的做法已经成为规范。典型的田野工作者仍然进行专项研究来解决特定的问题,但是他们从精通人类学理论或社会学理论那样的学者的角度进行研究,也作为一名音乐家学习某种音乐体系,学习该音乐自我宣扬的那种形态。巴茨(Barz)和库利(Cooley)所编文集(1997),为我们提供了在各大洲进行研究的多种方法的例子,音乐涉及印度部落文化和传统的非洲文化乃至现代欧洲和北美的文化。

资料提供者、受访者和老师

需要进行田野工作的几门学科,如社会学、政治学、经济学,它们的数据往往依靠诸如章程、统计摘要、选举记录这类书面资料,但也依靠诸如对许
144 多人所做的问卷这类调查。其研究有时被描述为典型定量的研究。相反,人类学家、民俗学家甚至民族音乐学家,则凸现自己这样的信念:理解一种(音乐)文化,最好通过与其少数代表人物的深入合作。在社会科学研究领域中,他们的数据收集方法有时候称作定性的,其含义就是指人们能够比他们广泛收集资料的田野更深一层地去研究一个专题。当然,民族音乐学家们也有兴趣将资料和统计数据定量(见第9章),在比较一套曲目中数百首歌

曲这样的程序里，他们可以进行数据处理。

但是大多数情况下，民族音乐学田野工作包括向个人（也许很少几个）了解情况。传统上这些人被称为资料提供者，他们应该而且现在正逐渐被更典型地称为受访者（Consultant）、老师，因为那才是更准确的称呼。由于民族音乐学家通常并不研究很多人，所以同那些用大量取样来达到有效统计的学者们相比较，他们主要参与更为细致的采样程序。因此，选择老师、资料提供者和受访者是一个大问题，但是我不能够擅自告诉人们该如何去做。受访者通常推荐他们自己；他们偶然出现在田野工作者的生活中，也许他们不一定最具代表性，但也许你几乎没有选择余地。尽管如此，你必须考虑实际情况。

我通过介绍与一位被称为歌手的黑足人合作。我没有进一步深问；人们非常推崇他，与那些没有被推荐的人形成反差。我不在乎他是否被认为是最棒的还是最差的，因为任何人的帮助我都很感激，我认为，不知为什么他可能是那些称为“歌手”的人的代表。我想到要研究所存在的音乐文化，对音乐经历的主要倾向感兴趣，而不在乎其状况是好是坏。我非常重视接触那样的人，他们能够明确表达，向我提供大量信息。我希望他在某种程度上是典型的，我想以后我能够让我的希望经得起检验。

如果社会每个成员都能掌控自己的经历，那么某种程度上，所有这些就都取决于民族音乐学的旨趣，即学习社会实际发生的事情，而不在乎社会希望发生的事情。尽管我需要知道理想的状况是什么，但是我并不想研究它。与一些早期的学者不同，我不再相信：某个当地社会中所有的资料提供者都会告诉我相同的情况；我抛弃了基本同质性的想法。但我的确相信，不管正确与否，结果表明，在这个社群的约50名“歌手”中，也许只有6个称得上是 145
杰出的，另外很少几个勉强可以，大部分人仅仅是还可以，这种状态类似一种两头小中间大的所谓“钟形曲线”。最吸引我的，还是最后一组。该社会的成员似乎发现我的方法与他们一致，他们并不认为我应该只关注最优秀者。我对黑足人文化本真性或代表性实际所知的深浅程度，取决于我的老师怎样（在语言和音乐两方面）表达黑足人音乐文化的规范。

后来在伊朗研究时，我非常幸运地得到一位非常杰出的音乐家的帮助，尽管他作为音乐家在他的同仁中存在一些争议。他成为我主要的老师，通过他的陈述我了解了那里的音乐体系。随后我同许多其他的音乐家交谈，他们中的许多人认同我的老师所展示的东西正是他们文化中最好的方面，而其他人认为对他评价过高，向我推荐其他老师，包括他们自己。不管怎样，就像20世纪的美国作曲家一样，每位伊朗音乐家都具有展示他们自己音

乐体系的独特方式。有意思的是，在我的老师 1978 年去世后，又过了十年（其间德黑兰的古典音乐没有繁荣起来），出现了许多杰出的年轻音乐家，碰巧他们大部分都是我老师的学生，作为一名也许是了不起的权威，他死后名声大振。作为曾随这位大师学习的学生，我的名声也大振。

伊朗人要确认我确实向这位最伟大的权威学习过。而黑足人认为有许多人"有正宗的东西"，他们认为我可以向他们中任何一位正宗地学习他们的音乐文化。在每个案例中我都非常幸运地碰巧发现了能够适合该社会价值的一种研究方法。每个案例各自可能会使用对立的、相互之间矛盾的方法，相信这样能够学会同样有价值。但不同的事物，没有一种[绝对]正确的方法；只是人们必须要知道正在做的事情，之后知道已经做过什么。我们需要区分普通的经历与理想的经历，但是"理想"的音乐家其理解和实践也可能完全超出其余音乐家的知识范围。我的伊朗老师能够解释波斯音乐中其余音乐家可能不理解的现象。学习本身就很值得，但是我也应该确认是否这些东西仅仅是由少数人共有的，即普通的音乐家所没有意识到的。这个问题正好符合马林诺夫斯基所谓的"从混沌中创造结构"的告诫：单单从我的老师那里学到的东西，是否属于该文化的一部分？

146 选择老师的过程也衍生出其他的过程。例如，如果作为田野工作者被一个社群接受非常重要，如果这种接受可以通过拥有一位知名的当地赞助而得以加强，你就必须决定这样一个人是否应该成为自己关键的资料提供者或老师，而不考虑其他条件。你要判断在多大程度上依靠那些了解古老传统但不能参与其音乐文化的资料提供者，或者判断拥有一名积极参与音乐文化——不管其知识深浅——的主要受访者重要与否。我们必须要应对资料提供者那种自我推荐的倾向，意识到他们的隐含动机，虽然他们自荐令我们方便，但他们可能不具有该文化的代表性。我们应该在多大程度上与受访者谈论彼此的情况，以确信他们在社区中的名望？如上这类选择和关系的问题永无止境。

我一位以前的教授对美国印第安人的语言学领域有多年研究，他这样说过："你与资料提供者之间的关系是一种独特的、令人满意的关系。他是你一生中没有矛盾、从无争论的少数人之一。"你要相信你的资料提供者；否则你就会缺乏可靠的知识。有意或出于无知，他们可能给予我们一些他们的同族人认为是错误的信息，但即使他们选择了这一错误信息，也可能告诉我们一些关于文化的东西。当然，田野工作者常常确实与资料提供者在事实、金钱和角色方面会产生争执。可是我们的关系必定很独特。他们是我们的老师，但是与我们学习我们自己文化的老师不同，通常他们可能对学生

的成功与否没有真正的利害关系，并不需要把这些学生看作是潜在的竞争对手。或许在某些情况下，他们也许有这样的厉害关系，因为这些学生作为民族音乐学家不断表演他们所研究的音乐，也因为我们的一些受访者不断想要撰写他们自己的书。

理想的民族音乐学田野工作者确实是令人敬畏的人。根据各个学者关于该主题的观点(如，Freilich 转引 Jacobs 1970，Hood 1971)，除了音乐训练之外，田野工作者还要掌握许多学科的知识——人类学、历史、艺术、宗教研究、生物学以及心理学。他们必须是有天赋的音乐家，只有这样他们才能够迅速学会一种陌生的音乐体系。他们必须要了解所研究地区的语言。他们应该是杰出的录音工程师和电影摄影师。他们必须长期呆在田野中，但却不能让自己深陷其中，必须要有巨大的精力以便能够在没有太多的帮助下，在艰难的物质条件下去理解极其复杂的材料。他们还必须具有直率的个性。但到2000年，田野工作者还是希望能够在自己的社区作前期研究，向一名来自于你所研究的国家，但在你们当地的机构中教学的资料提供者/老师学习。[对田野工作的]要求是无底的，也几乎没有普遍适用的指导性材料 147
(参见 Herndon 和 McLeod 1983，Myers 1992：50－87)。

所有的人都会强调，要正确去做这项研究，并不仅仅是到某个地方，成为一名录音师。而必须要进行团队工作，因为有太多的事情需要做，无法真正完全准备好，无法真正完全利用田野机遇。然而，几乎所有已完成的研究都是个人的研究。不过，应该提及重要的团队成果；近期的例子有，戴蒙德(Diamond)等学者(1994)关于加拿大印第安文化的乐器研究，拉希特(Lassiter，1998)与一名基奥瓦印第安老师的合作性民族志。但面临自己学界和所研究文化的那些无法逾越的需求，面临有待诠释的该文化的材料，我们该如何建立自信心?

可是，情况可能还没有那么遭。我要鼓励读到我的这些段落的未来田野工作者。完成该项工作也存在许多困难，有社会政治方面的、医学方面的(见 Myers 1992：41－42，所讨论的“田野中的健康”)，以及知识方面的。但并没有许多研究生和资深的田野工作者到达田野后受到挫折就逃离；大多数人还是坚持到最后，尽力做他们打算做的事情，可能他们会修订计划、改变范围和方向，但无论如何学到了一些总体上对他们以及田野来说重要的、有用的东西。他们带着恐怖的故事回来，但就像奈杰尔・巴利(Nigel Barley 1983：190)在结束了遭遇人们无法想象的长达一年的困难、无聊和疾病回到家6个月后，再次深入田野，他已经深深为田野所吸引。

田野工作是一种取样过程。但民族音乐学家本身也是标本。就像一个

人不能研究全部音乐文化只能体验标本一样，民族音乐学家不可能拥有所有需要的方法，而必须依靠个人所具备的能力。很少有人能够参与一个在语言、表演能力、技术、人类学理论等方面都很专业的团队，而必须心甘情愿地在自己的有限范围内工作。如果一个人擅长一两个方面，至少能够意识到他者的基本问题，那么他将有望成功提供可靠的信息和可信的诠释。他就可以把自己看作为民族音乐学方法和技术的一个标本。

我指出这一点的目的在于反驳有些人的说法：如果某某人已经去过一个社会并且录了音，那个社会的音乐文化就已经“研究”过了。每一项任务都拥有多种解决方式，每种方法最多也只不过是一部分。那些认为某种特定的文化或音乐，由于已经有人在田野与当地人合作过的缘故，就可称为
148 “研究过了”的观点是错误的。田野工作的特性确保了每一次的认真努力都会有价值，对某个社会的研究越多，进一步研究的兴趣就会越多。

直接审视资料，那就是田野工作：它是与科学最接近的东西，但更像是一种艺术。然而，在某种重要的意义上，我们迫使自己做田野工作时树立一种标准。我们期望田野工作者尊重他们的材料以及与他们合作的人，资料提供者和老师最清楚这种尊重是否存在。他们检验田野工作者，判断他们是不是认真，是不是认真对待合作者。我认为那正是为什么他们一开始常常要这样说：“下周二回来找我。”

第11章 你永远理解不了这种音乐：局内人和局外人

丑陋的民族音乐学家

在德黑兰南部一间宽敞的老房子里，我上完了波斯音乐课正要离开，老 149
师突然用食指指着我说："你永远理解不了这种音乐。大街上任何一个波斯人凭直觉就能理解的东西，不管你怎么努力都理解不了。"我感到吃惊，但意识到他指的是用一种特定的方法去"理解"，我脱口而出："我真的没指望用你们的方式去理解，我只不过是想弄明白音乐是怎样拼织到一起的。""噢，是啊，某些东西也许你能够学会，但它们真没那么重要。"我的老师是在告诉我，一个社会的成员对一种文化的理解，可能会与一个知晓该文化的局外人的理解截然不同。随后课程结束。

几年后在美国的一间教室里，我遇到一个来自尼日利亚的年轻人。他问我："你为什么要研究其他文化的音乐？"他的语气表明这是一件很不自然的事情，似乎很不赞同，于是我们就我的研究所具有的合法性进行了许多讨论，但都不能令他满意。

我的老师认为，我试图用伊朗人理解音乐的方式去理解波斯音乐，这没错，但只是认为我那样努力毫无效果。这位尼日利亚人连我努力的道义都要质疑。这种理解的差别在民族音乐学的思考和讨论中逐渐起到了重要的作用。我的伊朗老师对音乐的理解与我的理解之间的那种差别得到过曼特
尔·胡德的承认，但他在《民族音乐学家》（*The Ethnomusicologist* 1971: 150
374）一书的结语中却予以肯定："……美国、法国或英国的民族音乐学家，因为知道自己的身份——也就是说，经过多年的训练他们成为一名民族音乐学家——能够以非西方音乐传播者的身份对音乐进行洞察和评价，这是任何爪哇人，即使是那些在国外接受过西方方法训练的爪哇人所不能仿效的。"关于爪哇学者的说法是正确的。胡德意识到了局内人和局外人视角的不同，并声称两种人都做出了各自的贡献。

但其他人——对于西方社会来说并不全是局外人——质疑基于思想和道义的跨文化方法是否有效。许多人，从达尼埃卢(Danielou 1973:34 - 35)到拉维·香卡(Ravi Shankar 1999)和阿加乌(Agawu 2003)，都谴责民族音乐学职业用一种颇具优越感的方式去研究非欧洲的音乐，将其看作一种古怪的或异国的东西，(例如)并没有区分创作体裁和民间体裁，而这些体裁传统上在研究西方文化的学术中是有等级层次区分的。在本章中，我们将首先关注局外人因为自己的身份而面临的思想问题，然后关注研究另一种文化的音乐在道义上的问题，或曰田野工作者所面临的伦理问题，这些问题我们主要放在第 15 章再讨论。但是，很难分别探讨这些问题。

至于那位尼日利亚青年的问题，可能无法指出他愤愤不平的原因，但质疑那些具有多重身份、多重角色的民族音乐学家的活动，肯定完全有理由。这种多重性任何情况下都会失衡。他们以学生的身份而来，但旋即又装成老师。他们在理论上说跨文化研究是对等的事情，但实际上却用他们自己的角度来研究非西方音乐，然后还期望国外学者也用西方的角度来研究西方音乐。他们在“田野”中常常很愉快，继续利用他们已经了解和收集的东西。他们所了解的东西是文化和知识产权中最有价值的部分，但他们将其当作艺术品和商品来对待。至少常常如此，而且可以肯定的是，这就是田野工作者通常的形象。

一些民族音乐学家将自己定义为：来自任何文化背景，作为局外人研究世界各种社会的音乐文化的任何人。但实际上，这一绝大多数人的群体，只不过是研究非西方音乐的西方社会的成员，或者是研究贫困地区音乐的富裕国家的国民，或可能是造访内地落后村庄的城里人。如果从一开始就存
151 在一个跨文化学术网络，由来自多个社会、从多个角度研究彼此音乐的人组成(某种程度上分布均匀)，那么这种失衡现象就也许就不会出现了。可这还只是“也许”，但我们已能瞥见那些被我们片面的学科史所剥夺的各种深刻见解。

一位来自加纳的研究生新生来听我的课。他在欧洲学过西方音乐，但因小时候在农村学会了他们当地的打击乐合奏。我的课程主要是研究美国土著音乐，该领域里(其他)美国人主要倾向于研究旋律方面。作为学习西方音乐的学生，我们已经学会如何合理地理解旋律材料，同样也相信能够以该方式理解印第安歌曲，但若以一种极其复杂的方式去理解节奏，我们却不知所措。但这个加纳学生从一开始就研究鼓与人声的节奏结构之间错综复杂的关系，且能够很从容地去理解这类关系。整个学期，他的深刻见解让全班得益，因为那得自非洲鼓手感知节奏现象方面的扎实基本功。如果说西

方民族音乐学因为其经典体系专注于旋律，因此更擅长于研究音乐的音高方面，我们可以想象“非洲的”民族音乐学更擅长于研究节奏方面，假如鼓励学者们进行这样的研究的话，那也许能够为我们呈现出一种关于美国印第安人音乐的不同的“局外人”描述。（见 Cachia 1973 和 Tsuge 1974 中有两个类似的例子）。人们没有意识到这种可能性，因而也就难以想象。所以在现实世界中，难道就不应该有人问，“你为什么研究其他文化的音乐?”

让我们再来倾听一些反对民族音乐学局外人的声音。民族音乐学的局外人表现为一种音乐殖民主义，操控着他们所研究的社会，不让这些社会掌握自己的音乐命运。他们可以鼓励当地人保留老材料或曲目的片断，为了自己或社会的利益，民族音乐学家也将音乐带走——肯定同时也可以留下，但也许音乐受到了污染，那是由于音乐被移动、录制，它的神秘性受到侵犯所致。民族音乐学家利用自己是富裕社会成员的地位，以及经济和军事权力，引发音乐的混乱和争议，拥戴少数由于这种[与西方的]联系而以非正常手段成为精英的趋炎附势者。民族音乐学家拖着沉重的步伐前行，身后留下了脚印。就像在关于非洲的各种著述中——迈因切斯(Meintjes 1990)的一篇经典性文章，图里诺(Turino 2000)和埃尔曼(Erlmann 1999)的著作——以及诺伊恩费尔德关于澳大利亚的文章(Neuenfeld 1997)中所指出的那样，他们与欧美主宰的音乐工业合谋，挪用传统素材，并将其结合到“世 152
界音乐”的领域里。

一些民族音乐学家可能会说，我们并不完全都是那样；有时当地的土著甚至也喜爱我们。当然，你不必完全相信关于民族音乐学家的罪恶影响这样一种如临世界末日的说法。然而，曾粗浅地参与客居地的文化(host culture，*即学者客居并调研的文化——译注*)的观察者梅利亚姆，当他再度回到14年前研究过的扎伊尔村庄时，发现自己早期的造访成了人们记忆中的音乐史上最重要的音乐事件(Merriam 1977b)。从那以后，人们强调伦理是我们领域行为的主导，强调观察者的角色和地位很重要，紧随这样的思潮(见 Slobin 1992 年的结论，转引 Barz 和 Cooley 的 Nicole Beaudry 的敏感分析，1997:77－83)和认识——可概括为“反思”(reflexivity)——于是我们都明白了，民族音乐学家作为局外人大大影响了自己的“领域”。他们的在场甚至可能妨碍他们自己的研究。

但如果我们说民族音乐学家的造访没造成任何实际性的危害，有人可能就会问，这样的音乐研究对于那些被调研地区的人们有什么好处呢？这样的问题在当地人那里层出不穷。关于这个问题的几个方面我们将在第15章讨论，即从政治的语境作深入的讨论。对局外人田野工作主要的反对思

想(带有那种特有的政治意蕴——见 1978 年赛义德[Edward Said][关于“东方主义”]的精彩陈述),基于如下这一信念,即音乐体系本质上是不能翻译的。在有些田野场合,民族音乐学家由于使用比较的方法而被认为是一种威胁,这类比较有时通过言及“东方的”(Eastern 或 Oriental)”、“非洲的”、“西方的”风格而得到清楚展现,而这些概念都是对各种音乐(musics)进行比较。上述反对意见来自于客居地文化中常常信奉的如下三种信念。

1. 民族音乐学家将非西方音乐,或其他的“他者”传统与他们自己的西方传统进行比较,不是因为这些传统或音乐有趣或重要而研究,他们并非因这些传统或音乐自身的缘故而重视它们。所以人们认为他们的目的是进行比较,来展现局外人自己的音乐更优越,并展现客居地的音乐仅仅是[西方]完美音乐的一个发展阶段。无须说,实际上已经没有[西方]民族音乐学家再进行那种研究,但这种原始主义和东方主义令那些客居地社会的有识之士产生反感。

2. 民族音乐学家想用他们自己的方法来分析非西方的音乐,但这些方法不行,毫无疑问会产生误解。非西方学者,尤其那些也受过西方方法训练的学者(例如,恩凯蒂亚[J. H. Nketia],阿加乌[Kofi Agawu]和杰拉兹博依
153 [Nazir A. Jairazbhoy])往往认为欧美出版物充满错误。正如我的老师所说,真正重要的东西学不到,至少用本质上比较的方法是学不到的。如我们所知(见第 5 章),比较的方法是一些西方学者的共识。

3. 民族音乐学家到来的时候,有这类假定:存在着非洲、亚洲、美洲印第安人这一类音乐,尽管他们所面对的客居地的音乐明显不同,他们还是准备用思考自己音乐时所不为的方法加以归纳或概括。所有社会的成员都将自己的音乐看作是特殊的东西,人们指责[西方]民族音乐学家低估了他们音乐的多样性。许多亚洲和非洲的知识分子认为西方人的研究就是如此。

有人也许会辩解,事情不一定那么糟糕,与那些和第三世界国家进行联系的其他西方音乐家——如作曲家、改编者、录音业的从业者相比,研究音乐的民族音乐学家要好一点。人们还会说,民族音乐学家帮助具有传统思想的音乐家保持他们艺术的独立性,帮助那些将要消失的当地音乐复苏。他们承认他们意识到了自己方法的局限性,正在尽最大的努力,至少完成一些有助于国际间相互理解的东西。他们的政治立场常常是反对自己国家的殖民主义外交政策。尽管如此,有时似乎传来这样的信息,“没关系,我们宁愿自己来保护我们的音乐,”甚至有人说,“回家吧,愚蠢的白种人。”这是一种涉及个人的也是学科的窘境。

但我们再来看另一种反对意见,曼特尔·胡德已经含蓄提到过了(见上

文)。文化的“局内人”和“局外人”做出了不同的诠释,但二者都有效。理性的思考更着重前一种诠释;很明显,前者更加重要。正是局内人,他们提供了文化关乎自我的视角。本质上使用比较、普同主义方法的局外人,他们仅仅加入了一些不重要的东西。如果我们西方学者认为,印度和中国的学者能告诉我们关于西方音乐的东西,他们以局外人身份进行研究,没有我们那种偏见、对我们的艺术也没有特殊的感情,那样,我们反倒会拒绝将自己的发现和诠释降格到陪衬地位,只期待将印度和中国学者的洞见作为补充。反过来也一样,非西方学者对于仅被看作理解他们自己音乐的次要贡献者这样的角色感到不满。实际上,就像布卢姆(Blum 1991:5－9)所阐明的那样,在民族音乐学的历史上,来自非欧洲文化的更为重要的、有著述出版的学者其数量比我们(美国人)通常所知道的要多得多。

正如我的老师所说,我永远也不会用他的同胞的那种方式来理解他的音乐,也许我最大的期望就是找出一些他们没有注意到的但有意义的方面。 154

谁是局内人?

1950年以来,民族音乐学领域最主要的事件之一就是出现了非西方民族的学者,他们要么研究自己传统的音乐,要么研究他们国家或地区的音乐(早期的例子与评论,见 Mapoma 1969 和 Euba 1971),晚近的可见 Chou 2002 和 Chan 1991)。民族音乐学关于西方学者和非西方学者相对的角色在国际性的会议上存在着争论,有时争论的是:有那么多第三世界的民族国家,其存在都不符合文化界限,因为这些界限是以其他方式——如部落和语言群体、城乡文化——而确立的。一位在尼日利亚进行研究的英国人理应被看作是局外人,但一位具有约鲁巴(Yoruba)背景的尼日利亚人,在同其豪萨(Hausa)同胞的关系中理应被看作局内人。但这纯属巧合,英国实施的殖民化将这些民族归于同一个国家。研究苏门答腊的爪哇人也是如此,尽管他会从政治和思想上极力声称自己是局内人。在路易斯安那长沼地区研究的波士顿人的情况也是一样,但你从与凯君人(Cajun,路易斯安那州法裔)之间的交谈却发现不了这种[自称局内人的]情况。然而,有意思的是,我们看到日渐工业化的亚非国家的学者开始承认,与欧美田野工作者一样,对于他们所研究的乡村社会来说他们也是局外人。他们承认这不利于他们的学术研究,但同时也坚持认为,他们成为“局内人”的政治权利丝毫没有削弱。在那方面,甚至有一种倾向,局内人的身份应该与其所居住的大洲是一致的。有时人们会听到这样的观念:亚洲音乐应该由亚洲人来研究,非洲音乐应该

由非洲人研究。

大洲、国家、族群或飞地以及许多文化群体的概念（正如斯洛宾把各种音乐文化描述成为“微观音乐”[micromusics，或“狭域音乐”] Slobin 1992b）起着相类似的、不同的或可相互替换的作用。随着音乐同质化的发展，世界发展成为“地球村”，这可能使得所有人都可能成为所有社会的局内人。局外人的理性意义和有效贡献，为政治争议所困，如工业化国家因对其他民族进行殖民统治，白种人奴役其他民族所承载的负罪感，工业化的北方[富国]对后殖民的“第三世界”国家的霸权问题。

我自己 1988 年的两次经历体现了这种窘境。大约在柏林墙倒塌前的
155 18 个月，在[当时苏联总统戈尔巴乔夫所倡导的]公开性和改革（*glasnost and perestroika*）的日子里，我应邀参加美国和苏联两国民族音乐学家的小型会议。我们美国人希望把我们“先进的”的方法论介绍给我们的同行——他们来自苏联各加盟共和国。但我们的主人有礼貌地委婉批评我们，因为我们不是在研究我们自己的东西，所以我们是殖民主义者。他们认为在国内研究、在自己的居住地研究“他者”是更好的学术成就，更符合伦理规范。但同一年在美国厄巴纳举行的一次关于民族音乐学历史的会议上，一位尊贵的客人奥斯卡·埃尔舍克（Oskar Elschek）告诉我们，尽管他的大多数田野工作是在斯洛伐克本土进行的，但他总是把自己看作为局外人，因此也被村民看作局外人，因为他是以城里来的教授身份研究这些村民的音乐。

令田野工作者惊奇的是，那些他们与之共同工作、从之学习的人们，想知道这样的研究对这些人自己有什么好处，他们能从中得到什么。如殖民主义者那样给当地人玻璃珠作为通常的回报的时代已经过去，但除了占用资料提供者的时间所付的费用之外，这些人想知道作为提供独特服务的回报其真正价值是什么，因为他们传授了在田野工作者自己的文化中没人能够传授的东西，从书本中找不到的东西，甚至是在资料提供者所在社会也很少有人知道的东西。与此有点相似的是，国家文化部的官员可能想知道他们国家的文化生活如何从外人的研究中得益。他们所给的东西是有价值的，在某种意义上能够在市场上销售。如果一个国家的音乐被录制，关于其音乐的著述出版，其录音被欧洲学者、机构或公司传播，这个国家会得到什么样的好处？或等待这个国家自己的设备或人员来完成该任务，是否会更好？许多问题由此接踵而来。

展现[自己的文化]也孕育着风险。资料提供者冒着自己的同伴不赞同、受到他们嘲笑的风险，因为来访者在其研究的后期对所了解的东西可能做出错误诠释，或获取了不正当的好处。他们把自己文化最重要的部分

展现给外界，有时还涉及到机密的因素。我并不仅仅是指那些录制仪式音乐会自动让仪式失效的社会。每个社会的文化都有某些方面不想让外人知晓。文化生存的方式使社会得以整合；所有的民族都希望拒绝外人参与他们的某些方面。将自己的文化教授给局外人是一种分享，与他人分享你自己，这些人不会留下来，而是一旦得到所要的东西、就会抛弃你（见 Umesh Pandey，转引自 Myers 1992：42－43）。你可以扪心自问，为了钱，或为了威望，或仅出于好心，应该在多大程度上让他人分享你的文化，何时这种分享不再划得来——以及在什么时刻，你的同村人会认为你走得太远了， 156
因此让你也形同局外人。

那样人们能够理解

看看我在田野中的几次经历，我自问，我的老师和资料提供者想从与我的交流中得到什么？他们肯定希望世界尊重他们的音乐，他们最终可能会相信，与我分享他们的音乐可能达到那样的目的。有些人想要为自己所花的时间得到充分的报酬。他们想得到如同朋友、老师、合作者、形同家人这样的对待，而不是像机器人性质的资料提供者或百货公司的店员那样的待遇。除此之外，他们还希望别人应用他们的材料时能够符合他们的想法。美国土著歌手希望不要发行他们的唱片，因为他们即将自己发行。他们想确认，在向我传授时，我会把他们的音乐与文化作为一个整体来对待。他们期望不要错误诠释，希望我以同一标准对待他们的音乐和我们自己的音乐。如果作为音乐老师，我会认真传授我们文化中最优秀的音乐，他们期待对他们的音乐也要这样传授，当然[对优秀]有不同的准则。他们不希望别人广为宣传自己讲过的许多内容，不希望提及个人或挑出他们来让别人关注。他们希望人们能够帮助解决他们的问题，如果我不关心他们的问题，那就是无礼了，尽管我没有法律或官方的义务做这些事情。在伊朗的情况也差不多，只是我老师还要求——如果他花时间陪同我工作，我所学到的东西必须要与全世界分享。“你回到美国后，会不会就我教给你的东西写一本书？”“呃，我脑子里还没有这个打算；可能我学习的东西永远不够。”“但是你必须写这样一本书，这样美国人才会理解……”

事实上，我们不清楚，我们的东道主社会是否一定喜欢“参与者”的方法。如果田野工作者想从局外人变成类似局内人的身份，参与似乎是最合理的方法。参与最适合某些当地音乐家，他们喜欢如同教自己的学生那样教外国人，但他们面对意外的问题或别人请求他们录音时会显得不自在（现

在已不再是问题)。但也有这样的例子,某个社会的成员不希望别人参与,但允许观察。

157 研究印度古典音乐的田野工作者知道,如果不研究拉加、不天天练习,就很难真正被承认为音乐学者。在伊朗的古典音乐世界中情况也是如此,据我的经历,一定程度的参与是很必要的。我的老师希望我担任观察者的角色,但那样我没有给他留下什么印象;只是在我表示要同当地的学生一样学习时,才有些效果。即使在那时,我如同观察者那样要求录制特定的东西——我也同样要求过其他许多音乐家——他仍感到无法理解。但我若造访伊朗的村庄和小镇,学习了“音乐娱乐人”(motreb)的行当,一种类似古代中欧游吟诗人(minstrel)的职业,也许肯定被他们看作违反了许多规则,令他们无法忍受。因为我的国家、社会等级、家庭以及信奉的宗教,与他们的都不对路。即使我把他们的材料学得像模像样(一种不可能的前景),我也根本不可能成为他们那样的“音乐娱乐人”。同样,美国北部平原地区的印第安人可能对白人试图演唱土著舞蹈的歌曲这样的行为态度有点暧昧(尽管通常最后还是能接受),但不同意白人介入他们的仪式。[美国]西南部的土著的观点可能更严厉。如果民族音乐学家想要在一个异域社会受到欢迎,他们的行为必须尽可能符合这个社会的规范。

一天,我试着向我的老师讲述波斯拉蒂夫(radif)即兴曲目中各种“古谢”(gusheshs)单元之间的关系,这是我尚不成熟的理论。“我的天哪,我从未想到过那个问题;当然,你是对的,你所说的强调了我告诉你的有关我们拉蒂夫的重要性。”他惊叹到。毕竟局外人可能会有某些用处,正如胡德所说,因为是局外人,所以能够对局内人的理解做出重要的贡献。但事情必须谨慎对待,要在正确的条件下处理。外国学生也如同伊朗学生一样接受(几乎)同样的训练,有权自己去发现、并利用自己特殊的局外人的身份;但这是与那些远距离观察而得出结论的西方学者截然不同的。

所以,注意或发现对某个社会有意义,但并不属于其一般音乐思想的那些方面,能够缓解人们在政治上、思想上反对民族音乐学家的声音。民族音乐学家可能会判断如某音乐家全套曲目中歌曲或乐曲的数量这一类奇特的零星信息,或者会播放陌生音乐(西方或其他地区的音乐)的唱片,以便引发评论去关注某种美学原理。这些方面可能是非西方音乐家没有想到要去做
158 的——这些方面西方音乐家也不会去做,因为这些关注点确实有点奇怪——但在大多数情况下,这样关注确实不违背音乐创造和社会关系的准则。

“局内人”和“局外人”合作研究的想法被看作是一种弥合差异的方式。严格来说,这种情况不常有,到目前为止西方学者与印度学者、日本学者或

非洲学者合著的文章和著作比较少。但从各方面来说田野工作是一种合作性的事业，主要的资料提供者和老师应该成为大多数研究的合作者。让本土学者进入本土文化的研究具有很高的价值，随着西方民族音乐学家与其他民族音乐学家之间交流的加强，人们可以期盼能够看到更多的此类出版物。但并不臆断印度、尼日利亚或厄瓜多尔民族音乐学家的合作一定能够解决局内人与局外人之间的二难境地。村民们可能会像对待美国人一样，也把来自首都的学者称为局外人，怀疑他们具有各种官方背景。一个与城市政府有联系的人，他的介入可能会引起民愤，因为他强加于村民的国内殖民主义就像外部世界强加给他们的国际殖民主义一样不受欢迎。城乡之间、政府官员和农民之间、穷人和富人之间、第三世界国家的多数群体和少数群体之间的紧张状态是日常生活中的现实。本土学者的介入可能会提供必要的音乐和文化方面的专业知识，同时也满足了首都的学术界和政府各部门的需求，但这样的学者并不一定是“局内人。”

如果第三世界国家的学者开始大规模进行民族音乐学研究，有人也许就会问，这是否会大大改变该领域的思想立场。也许如此——可我认为是一件好事。例如，在印度有悠久的学术传统。虽然人们很难描绘其特征，他们的研究具有独特的风格和特点。在一次只有亚洲学者和音乐家参加的关于亚洲音乐的会议后，出版了一本书（Koizumi 以及其他学者 1977：11），强调了发展“民族方法论”概念的必要性，该概念来源于（但并不完全类似于）加芬克尔（Garfinkel 1967）命名的概念，即通过深入到一个社会组织机构自己的思维和活动方式内部去研究。本书的作者大部分是日本人，他们都是种族中心论的批评者，意识到欧美人所做的研究都存在缺陷。但他们也敏锐地意识到亚洲语境下的种族中心论。“密切观察……不久便会揭示出一种引人注目的态度，例如，将日本音乐与其他的亚洲音乐做比较。也许有人称之为‘日本中心论’。然而，并非是那样的意思，而是指：这样的视角仅仅 159
是众多值得尝试的视角之一。其他的视角在未来必定由各个国家的民族音乐家去充分探索。”（Koizumi 1977：Ⅷ）

说得很明智，因为避免了只用亚洲人是一个整体或不言而喻是“正确的”一类概述来代替西方所谓的客观性或普同性（通常是西方种族中心论的掩饰），有时我们从其他非西方人那里也能够见到这种态度，或一个盲目反对比较研究的人也会这样讲。然而，小泉文夫相信个人能够从自己的角度来研究，但视角的比较也能够给予我们最广泛的洞察；在任何情况下，比较研究都是“追求知识的主要方式”（Koizumi 1977：5）。用这种智慧武装起来，未来的学者就能够充满自信地进行研究，他们中有很多人都来自亚洲、非洲，

以及其他地区。人类学家长期以来也有这样的建议，但主要似乎是在争议中这样做(Hsu 1973)。弗斯(Firth)很早就强调需要“来自各个国家的专业人类学家……不仅要研究他们自己社区的问题，而且还要对各自的问题提供有用的比较分析。”(1944:22)

民族音乐学家常常与欧洲音乐历史学家对立；据说前者在自己文化外研究，而后者在自己文化内研究。但我们有理由发问：即使在历史研究中，是否有真正的“局内人”。研究1830年德国音乐的美国学者完全脱离了创造该音乐的文化。音乐学新创立的接受史(reception history)领域考虑了这一矛盾说法。正巧，人们此时仍然在演奏1830年的音乐，因此它的声响构成了2003年音乐文化的一部分。但毫无疑问，现代学者理解舒曼、门德尔松音乐的方法完全不同于他们作品创作的时代，实际上，某种程度上，当代研究印度和日本音乐的学者则处于有利的地位，因为他们至少可以亲自观察，跟随依然健在的老师学习。如果舒曼能够同当代美国人对话，他可能也会说，“你永远理解不了这种音乐。”然而我们理解那种音乐的能力几乎成为理所当然的事情。几乎没有必要再回溯到更早的时期了——比如说回溯到中世纪、文艺复兴时期——来证实这一点。

许多史学家确信“局内人”无法写历史，人们需要有距离的、跨越时间的视角。民族音乐学家也曾认为类似的情况理所当然，意识到他们自己提供了一个特定的视角。近来角色的分工模糊不清了。但我相信最好的方式是使自己
160 安于局外人的角色，提供有限但独特的视角。这最终是我们合适的角色，无论是在土耳其研究的欧美人，还是在农村研究的受过大学教育的尼日利亚人或印度人，还是来自农村，受过训练并以一种与其他村民不同的特殊方式看待自己文化的妇女，还是试图找到他们自己城市社群音乐生活的节奏和起因的美国人。

还有：我们的受访者和老师想从我们这里得到什么？最重要的是，他们需要我们承认他们的艺术和文化。尽管海伦·迈尔斯(Myers 1992:16)承认每个民族音乐学家都能够敏捷地捍卫自己所研究的音乐，但她还是把民族音乐学家描绘成“音乐学内伟大的平等主义者”，但对我们的国外老师来说，单单成为平等主义者可能还远远不够。那可能是一种文化共性，一种信念，即相信自己的音乐是独特的——不仅对自己的社会，而且在全球范围内也许亦是如此。德国音乐史学家艾格布莱希特(Dahlhaus和Eggebrecht 1985:191－92)告诉我们，西方音乐的本质在于“它在诸艺术中的首要地位；在它的本质和矛盾、对宇宙的反映、善与恶的创造或破坏因素等方面是无可比拟的。”这是对西方文化独特性的强烈声明，但作为莫扎特、贝多芬、舒伯

特的爱好者，在我的内心我无法反驳。然而，在其他地方，人们也能够听到关于文化独特性的说法。南印度马德拉斯(Madras)的一位音乐家告诉我，他坚持认为，世界仅仅需要两样东西便可和睦太平地存在下去：英国文学——主要是莎士比亚戏剧，另一种就是南印度的卡纳蒂克音乐(Carnatic music)，它能够表现人们期望以音乐表达的任何东西。他说卡纳蒂克音乐是人类最本质性的音乐。我的黑足人老师说："做一件事的正确方式，就是唱适合它的歌曲。"他又改口说，"黑足人做事的恰当方式就是演唱适合那件事的歌曲。"我问，难道这在其他社会也适用吗？他能够想象那里的情形吗？他不知道，但他相信自己无法想象，因为这是黑足人区别于其他民族的方式。最后是我的伊朗老师，他经常对我讲他听过或听说过的各种音乐。波斯音乐有十二种调式，即称为"达斯特加"(dastgah)，那是最丰富的音乐，因为它具有普遍适用的表现力；它能够反映波斯生活和文化的各个方面。与十二调式相比较，欧洲音乐只有两种调式。正如艾格布莱希特所说：音乐是"宇宙的反映，善与恶的创造或破坏因素"，这就是我所引用的三位受访者——也许世界上还有许多其他音乐家——乐意描绘自己的音乐体系的方式。我的伊朗老师告诉我"你永远理解不了这种音乐"，可能是指在某个世界的语境中，我永远理解不了其音乐所独有的伟大特性。

第12章 延续可贵的生命：档案及保存

全世界档案，联合起来！

161 在民族音乐学众多的定义中，没有一条能够直接或间接地包括保存这一概念，并将其作为主要的目的或构成要素。但各种形式的音乐保存，一直是学科最主要的活动之一。这方面的迫切要求尤其是我们领域早期历史的特征，在今天仍继续伴随着我们。1950年，在印第安纳州布卢明顿市民俗学家与民族音乐学家举行的会议中（见 Thompson 1950，又见 Thompson 1996:259－71），主会议都在讨论这一主题，1963年在耶路撒冷举办的国际民间音乐学会（International Folk Music Council）第16次年会上，举行了关于“民间和传统音乐的保存和复兴”的全体会议。艾伦·洛马克斯（Alan Lomax）以其一生大部分时光，抵御“文化灰视”（cultural greyout）现象，这一现象是由于不同的传统的消失所致，而且实际上，在他众多的活动中，对美国和欧洲民间音乐进行录音、保存、归档成为他的主要职业。事实上，众多各类音乐学家在他们一生中都为如下信念所激发，即世界上有意义的音乐正在消逝，我们的领域必须整体行动起来，以延续其可贵的生命，进行录音、记谱以及保存，以此面对某种音乐饥荒现象。这一警告宣布了将近150年，虽然我们必须承认，音乐——歌曲、乐曲、表演活动——还像以前一样吸引人们，但这一警告必须认真对待。在整个20世纪，民族音乐学家之间有时肩并
162 肩共同工作，但有时也相互排斥，许多教育性、商业化、艺术性和政府性质（也有反政府）的机构都在保存地方和民族传统，但通常有所选择，且动机不明，有时是复苏传统（见 Rosenberg 主编，1993），偶尔只是发明传统。

很明显，人们必须收集和保存材料，以便进行研究。但收集和保存有时本身又成为目的。尤其在19世纪，但后来也有许多学者几乎主要从事音乐保存。他们进行录音，有时数量非常大，进而归档，也许将它们记录成五线谱，最后也将它们付印并保存；通常到此为止。尤其西方民间音乐学者的收

集最多，其次是研究美国土著音乐的学者，最后是研究非洲和亚洲音乐的学者。1950 年以前，建立了几家大型档案馆，而收集录音集成的机构，始于以施通普夫（Stumpf）和霍恩博斯特尔（Hornbostel）1900 年在柏林的留声机唱片档案馆（Phonogrammarchiv）（见 Reinhard 1961，Katz 2003，两本著述均以所录音响概述、记载了该馆前 100 年的历史：Simon 2000，Simon 和 Wegner 2000）——实际上，维也纳这方面的工作（1899）时间上要比柏林略早一些。其他最著名的档案馆有，弗赖堡的德国民歌档案馆（German Folk Song Archives，建于 1914 年，起初只有手稿），美国国会图书馆中的民歌档案馆（1928）和印第安纳大学的传统音乐档案馆（1948）。民族音乐学历史上的主要人物，多在这些档案馆担任过管理职务——例如，包括柏林的马里乌斯·施耐德（Marius Schneider）和罗伯特·拉赫曼（Robert Lachmann），美国国会图书馆的约翰和艾伦·洛马克斯（John and Alan Lomax）、约瑟夫·希克森（Joseph Hickerson）和艾伦· 杰布（Alan Jabbour），印第安纳大学的乔治·李斯特（George List）、弗兰克·吉利斯（Frank Gillis）以及安东尼·西格（Anthony Seeger）。（见 Porterfield 1996，Spear 1978 和 1991）。自 1950 年以来，许多大学、图书馆、国家历史机构、正式的部落组织以及其他团体都建立了（或包括）他们自己的传统音乐档案馆。新、老国家的国家档案馆在全球范围内普遍建立起来，近期最突出的一个就是新德里的民族音乐学档案和研究中心（the Archives and Research Center for Ethnomusicology）。大学里的民族音乐学家，希望在第一时间内把他们自己以及他们学生收集到的材料进行保存，以便最终能够为教学和研究提供大量材料。包括一些在 1950 年以后建国的新兴国家在内的国家档案馆，试图全面收集民族遗产。一些档案馆的收集量大得令人难以置信；印第安纳大学档案馆中，歌曲和乐曲的数量达到成千上万首。甚至伊利诺伊大学档案馆，虽说规模不大，也有 400 多种收集，共计 10,000 多首歌曲和乐曲。一些档案馆，诸如印第安纳大 163
学和加利福尼亚大学洛杉矶校区（UCLA）档案馆，力图成为综合性档案管，为所有人提供研究材料。一些档案馆仅仅为当地的需要而收集当地的音乐。还有一些档案馆则力图为某一特定领域而求其收集之全。耶路撒冷的犹太音乐研究中心的录音档案（Phonoteque），收集了按某种标准可称为犹太音乐的东西，以及在以色列能够找到的所有材料。美国国会图书馆民歌档案分馆主要收集在美国发现的各种音乐，它现在与美国民间生活中心（American Folklife Center）和史密森学会民风项目（Smithsonian Folkways project）联合（他们的保存工作不仅针对音乐，而且还针对保存自身历史的特定方面），主要关注在美国发现的各种音乐。

显然，如霍恩博斯特尔早期所言(1905)，我们领域的最初目标之一仅仅是保存而已，而且所用技术是当时尚不方便的蜡筒式录音。渐渐，随着录音越来越便利、有效，随着世界各民族开始自己录音，保存的观念也就变得更复杂、更具批判性。除了归档之外，音乐保存的历史还包括许多其他东西——出版、表演等等——但档案馆的发展和利用，成为民族音乐学家的主要关注点，因此也成为本章的主要论题。

为什么要进行归档？为什么要试图保存所有东西？从学术上看，这个问题也许“无需考虑”。很明显，保存是为了历史研究或重新研究以及比较。但在被称为应用民族音乐学的学科中，档案馆也起着重要的作用——应用民族音乐学的思想和数据服务于学界之外。这包括为学校提供文字和介绍性材料、支持族群节日以及文化重建，所有这些都依靠不再进行活动和表演的音像资料。

鉴于世界各文化用多种不同方式对自己的音乐作品进行分类与鉴定，档案的主要问题之一就是分类和编目，而许多录音者往往不能够提供足够的信息，以期将某个录音置于其合适的文化语境内，这令问题更加严重。田野工作者在组织和鉴定材料方面的个人独特倾向肯定无济于事。图书馆的编目系统也没有提供完整的目录。除此之外，尽管世界上的档案馆付出了很大的努力(如国际音响档案协会[International Association of Sound Archives])，但他们依旧没有找到一种完全协调信息交换和组合的方式。例如，很难确定所有的实地录音，究竟是在一种文化内录制的、还是属于一套
164 曲目内的(不管曲目有多少以及多么地方化)、还是一首歌曲的所有版本的录音档案。赫尔措格(Herzog 1936b)发表了其早期这方面的成果：将美国档案馆收集的所有音响编出一个总目，但这惊人的数量是在录音非常困难而且运用得比较少的时候完成的。当磁带发明之后，档案馆在规模和数量上都激增。1958年，印第安纳大学开始出版一本小型期刊《民俗学和民间音乐档案员》(*The Folklore and Folk Music Archivist*)来交流信息，最后被一本名为《回响》(*Resound*)的期刊所取代，此后还出现了更大的建立交流的新举措。这些举措不断提升自己最初的层次，即使不统一他们的方法并加以标准化，也是在进行合作。布里格利布(Briegleb 1970)列举并简单描述了美国和加拿大的124个档案馆。乔杜里(Chaudhuri，1992)对归档的历史和问题进行了简短的总结。档案员还逐渐发现了如何共享他们信息和资源的方法，但进入档案馆的材料数量却呈几何级数地增长，私人的收集也是这样。想方设法对付唱片和磁带的混乱无序状况，建立紧凑的长效保存机制和检索系统，成为21世纪初的巨大挑战之一。

某种程度上，对在档案馆编制固定的人而言，这些档案大多具有重要的应用价值，但还逐渐会发挥其更大的潜力。档案馆的许多录音都由于其收集者所施加的限制，因此只听说过、而不能完全应用于研究。读者也许会惊奇地发现，除了收集者之外，很少有录音可以被任何人充分使用(特例除外)。而档案的数量还在增长，大多数的学者在他们的研究中依靠他们自己的录音。但我最大的感受是，在1980年以后，对档案的兴趣得到复苏，使用档案的数量增多。出现这类现象可能是由于小型社群——例如，美洲土著民族，或其他省份、州、城镇——往往建立各自音乐传统的档案馆。虽然这种发展令人鼓舞——而且其本身就是民族音乐学研究的一个课题——但不一定会改进唱片或文献集中管理的前景。

老东西是好东西

我们谈论音响录音，认为那是民族音乐学保存方面的标准，但当然，现在电影、录像以及DVD与其共存，并可能已经开始取代录音；照片也与录音共存，而且比录音更早。但是，保存首先是由大型曲集中大量发表的记谱而得以完成的。与之相关的出版物就有几百部，但我只随意提及以下几例：德 165
国民间音乐杰作(Erk 1893～94，德国民歌档案[Deutsches Volksliedarchiv]，1935～74)；贝拉·巴托克和佐尔坦·科达伊收集编撰而成的匈牙利和其他东欧民歌的多卷集子(例如，Corpus 1953～，Bartók 1959～，匈牙利学会1992)；在美国各州所发现的英国民歌集，这是1930年代某种程度上受美国工程进度管理署(Works Progress Administration)的鼓励所进行的收集(见Cox 1939；讨论见国会图书馆1942：2－3与Wilgus 1959：186－87)；以及挪威小提琴和哈当格尔提琴(hardanger)音乐的多卷集子(Gurvin 1958～67)。保存的两种方式——录音和记谱，在各方面都有本质的不同。一方面，记谱的集子经过更多筛选；这些录音集子事实上经过加工、组织、有选择地保存(实际上如同有代表性地选择记谱那样)。同样，录音档案可能包括无学术意图的业余录音者，并不专门对音乐性的东西感兴趣的人类学家所录制的东西，而出版的集子，则要求带有记谱、进行分类和排序这样的音乐技能。研究民间音乐的学者肯定会对保存将要消亡的遗产感兴趣，这种即将失去某种东西的感觉，有力地激励了更具民族音乐学性质的研究。问题是，通常这些收集者寻找特别老的东西，部分是因为这些东西即将消亡，但也有人认为部分是因为老的东西从某种意义上来说就是好的东西。若说今天流行音乐主持人以辩解的姿态宣称“老的却是好的”，那么许多民间音乐的收集者

早就坚持,老的东西事实上本身就是好的东西。一些凭借自己对音乐和文化进程的洞察力作出巨大贡献的学者,如巴托克和夏普(Sharp),专注于从现代化和城市化的乡村与小镇获取古老的东西。可以肯定的是,这种态度不止限于出版的集子,也包括许多建议,如以目录形式恢复老录音(例如,Seeger 和 Spear 所编的印第安纳大学历代田野录音目录,1987)、重新发行老录音(1920 年代,Hornbostel 的《示范集》[*Demonstration Collection*])以及充满活力的录音项目(Steven Feld 2001)。甚至一些收集者还特地证明,他们所收集的东西确实是老的东西。

保存是我们领域早期历史的特征,但即使思索当今的价值更显前沿,保存也依旧是一个重要的方面,20 世纪末,人们又重新声称保存具有重要的作
166 用。1950 年以后,一些民族民间音乐全集的出版,成为东欧音乐学术的特征。在非西方音乐研究中,全面收集的观念从来没有获得过如此的重要性,不过有一个明显的例外,如弗朗西丝·登斯莫尔(Frances Densmore)发表的数百首北美印第安歌曲——而且至少对于某些人来说,与其牢牢掌握早期资料,不如去发现当时还是新现象的东西。另一方面,毫无疑问,研究西方民间音乐的学者,受到了历史音乐学中出版民族音乐历史"杰作"丛书运动的影响。该运动以德国的《德国音乐杰作》(Denkmäler deutscher Tonkunst 1982)和更为权威的奥地利的《奥地利音乐杰作》(Denkmäler der Tonkunst in Österreich 1894)开始,各种各样的民族音乐集成得以发行——最近的是,由美国音乐学学会资助出版的《美国音乐》(Music of the U. S. A)(MUSA)——而且 20 世纪上半叶,音乐史学家们将其大部分精力都集中在——用本真的形式——出版数百部常遭埋没但具"历史"重要性的著作。最终,人们能够从某种意义上"拥有"一个特定国家的艺术音乐的材料。肯定的是,同样也鼓励这一倾向,即出版大型民间音乐集,关注本真性,以及收录好的也许尤其是老的音乐及其变体。民间音乐学者以及民俗学家,有志于保存欧洲以及最终美洲各国农村社会最重要的故事、歌曲以及旋律。我不能肯定,他们是否考虑过这些音乐集子最终应用的问题。就像上述经典杰作,人们至少有时也考虑表演的可能性。有人怀疑如下的假定,即大型的、以艺术作品为取向的、多重目的的集子,能够满足未来历史的、民族志的以及实践的需求。实际上似乎并不总会产生那样的效果。

尽管收集在不断增加,但大约 1960 年以后开始关注民族音乐学不断专业化的学者,对综合性收集的关注往往会减少,他们与那些称为专业收集者之间似乎出现了分歧。意识到口头传统中的音乐不断变化,意识到歌曲、风格、曲目不断变化流动,我们可能不知道,为什么有这么多人致力于收集,而

其目的主要是为了保存某种程度上转瞬即逝的乐曲。

20 世纪早期，人们形成了一种可归于“应用”民族音乐学活动的保存方法。用于教学的实用性的出版物，开发传播对业余爱好者有用的唱片，号召各社群继续表演古老的音乐和舞蹈的想法，寻求政府的支持以鼓励他们而 167
实际上是改变他们的实践，所有这些似乎都以不同角度涉及到保存，担心自己的[文化]遗产有丧失的危险的人群，掌握材料而为实际使用。这种保存并不是一种一直能够产生绝对利益的实践活动。大多数的保存，尤其在1930 年代的那些，呈现出政治性，在某些情况下具有强烈的民族主义色彩：这也意味着收集者可能产生影响，试图劝说人们不要改变他们[原有]的方式，他们坚持认为保存工业化之前的做法是他们的责任。人们意识到社会的不满情绪，希望社会变化、相信音乐也一定会伴随社会的变化而变化。正如我们在讨论局内人和局外人的作用中所看到的那样，民族音乐学家关于音乐在文化中的地位这样的见识，在所研究的当地社会已经都看得很清楚了。有一些互有抵触的有趣例子。如居住在乡村的澳大利亚土著，不希望他们的音乐受到保存，因为录音机会让他们的仪式变得毫无价值，而他们的这种观点是与居住在城市的土著相对立的，这些人感觉到自己迁移到了不同的背景内，他们部落的遗产被剥夺了，因而他们希望拥有这些录音。

1950 年代，人类学领域——确切地说是“抢救式人类学”(urgent anthropology)——形成了一次运动，认识到现代化即将导致对社会、文化和艺术品的破坏。这一运动强调，需要将人类学资源集中保存。就考古学来说，这可能要研究由于大坝或道路建设而很快就要消失的地区；在社会人类学中，这可能涉及人们的被迫迁移，以及曾经同质化的人群即将分散这一现象。对历史学家来说，这种保存显然最重要。对于研究实际所发生变化的社会人类学家来说，保存的重要性及不上对各种不断发生的变化的研究；也就是说，文化的消亡每天都有。结果，“抢救式人类学”的主要倾向就成了对一些异常的东西进行研究，其目的是研究人类的例外情况。

民族音乐学家可能认同上述方法，因为出于长期的传统，他们探求的是例外的东西，但常常几乎忽视现成的东西。一些民族音乐学家，如沃尔夫冈·拉德(Wolfgang Laade 1969，1971a)，参与了“抢救式人类学”运动，以其
著述和通信指出处于消亡危险中的文化和音乐。虽然我们可能会不理解那 168
些只研究例外而排除其余一切现象的民族音乐学家，但在过去几个世纪，许多音乐文化——属于权力传播的弱势一方——事实上已不复存在。那些研究美洲各国或澳大利亚的学者就是在研究消亡中的音乐和文化，这些地区逐渐发生社会变化，但在文化巨变的地区更是如此，如以色列或中亚部分地

区以及中国西部地区，因为很明显，在这些地区曾经高度异质化的人群似乎就要完全同质化了。毫无疑问，民族音乐学的许多方面都受到一种紧迫感的驱动。

民族音乐学家意识到，任何音乐的主要拥有者应该是创造、表演它的人群——或他们的后代或亲属，于是 1970 年代开始，他们便在在各种机构中鼓励建立音乐（或其他文化）的档案，如在当地的博物馆、或美国土著居留地，以及与这些社团相关的地方。1980 年代见证了有时被称为“遣返”（repatriation）的进程，主要是指为了产生特定音乐的文化，以及在该文化中建立档案，特别是指之后让早期录音和诸如乐器这样的艺术品“回归”故里。据弗里斯比（Frisbie 2001:492）介绍，运动开始于 1960 年前后，而在美国，则与美国土著在墓地、遗址以及知识产权的合法拓展紧密联系在一起。许多机构和个人倡导，将材料从大档案馆分发给下面的族群和部落的档案馆。最著名的就是 1984 年联邦蜡筒式唱片项目（Federal Cylinder Project）；我们也能从弗里斯比的介绍中读到（2001:495），他复制并传播了美国土著音乐的最早曲集。美国土著和加拿大第一民族（即北美印第安人）社区的档案往往非常复杂，往往包含了可以用来重构内容已经失传的典礼和仪式所需要的材料。史密森学会和美国民间生活中心已经保存了关于美国土著居留地的曲集，有时还附有重要典礼的纪录。

澳大利亚学者凯瑟林·埃利斯（Catherine Ellis）强调，在帮助保存的过程中，民族音乐学家应该发挥主要的作用。她帮助在阿德莱德建立的“土著音乐中心”（Aboriginal Music Center），那里收集有大量的磁带，那些居住在城市，已经遗忘所有传统知识的土著居民可以为各种目的而查阅，如为重建古老的典礼仪式或适应城市生活等目的。我遇到一群利用档案的土著，他们告诉我，他们需要一些关于他们音乐传统的知识，要从一个完全遗忘的状
169 态开始，我发现他们把这些查阅看作他们生活中的重要方面，他们欢迎白种人的民族音乐学家的帮助。但是，在重建音乐文化方面，当地的小社团并不是使用档案资料的唯一获益者。民间音乐的大档案馆，如美国印第安纳大学档案馆和国会图书馆，成了一些音乐家重要的资料来源，他们引导了流传美国的英国民歌在 20 世纪的复兴。

什么样的音乐值得保存？

我们应该保存什么样的音乐？“任何音乐？”不可能！必须有某种取样的过程。就像田野工作中用各种方式对文化进行取样一样，所以档案馆试

图用各种方式确保对世界音乐进行足够的取样。问题是我们必须明确我们的价值观，确定我们在寻找什么。我们可以以这样的问题开始，如，我们是否应该保存我们认为高质量或典型的东西，或保存某种文化认为是理想的东西。在打开摄像机之前，田野工作者需要努力解决民族音乐学方法中的基本问题。存在着本真性的问题，也就是说什么东西在某种程度上能代表一种文化。关键是，在工作之前，人们必须要面对取样的理论问题，计划自己的收集活动，理解自己在做什么。这样做要胜过录制自己听到的所有东西，而最后只拿出一个具有很小使用价值的集子。我们必须对自己的研究进行仔细规划，然后寻找实施计划所需要的材料，而不是首先进行保存，然后再进行研究。

保存和研究之间可能会产生矛盾。有时我们把自己的田野方法强加于一个我们所研究的社会，这样可能会歪曲事实。让我来讲讲我的个人经历，我在伊朗的项目是研究即兴的某些原理。我试图用一种单一调式——达斯特加(dastgah)来作为典型，尽可能多录制该调式的即兴曲调，我相信理所当然能达到这个目标。然而，我敢保证，我并没有录到真正具有代表性的东西。我觉得，我所录制的所有表演，可能对伊朗的听众和懂行的伊朗音乐家来说能够接受。就个人而言，他们是这一音乐文化的主要组成部分。然而，因为我带着录音机，要求人们进行表演，能够观察正式的事件，因而毫无疑问，我无法录制某些只有在结构性不强的、非正式场合出现的其他音乐现象。我所录制的是一组表演，每一表演可能都被认为是正宗的波斯音乐，但我不知道，作为一组曲目，它们究竟是否就是最具代表性的典型，抑或我那 170
特定的录制过程，是对真实音乐生活中某些东西的添加或简化。可能，我已经发现了这样重要的方面，如伊朗人在表演中的某些行为方式，但也可能我没有恰当地保存伊朗音乐文化的某个部分。在许多研究中也许都必须得出这类结论，但在那些关于民间音乐的即兴演奏中尤为突出，这方面我们主要的观察点是：即兴中如何按一种规范进行变化。我们处于对保存的热忱之中，但应该谨慎保存那些在社会中实际发生的事情，如果做不到，至少要意识到我们的研究如何歪曲了真相。

如果我们把民族音乐学看作为是一门强调模式和规则的音乐史学科，那么纯正、简单的保存所起的作用将会微乎其微。但用可以掌控的系统方式进行数据收集，对于那些需要用近乎科学的方式进行研究的学者们来说尤为重要。这种收集的结果最终也是未来保存的一种方式。另一方面，我们要扪心自问，仅仅为世界其他地区的利益着想，是否还应该继续鼓励人们保持过去的做法，要求他们去做他们不想做的事情。我无从知晓。但毫无

疑问，民族音乐学家只凭自己对某些音乐现象的兴趣，就已经激励了他们所研究的社会去进行自我保存、发展，有时用文化上传统的方式或更加人为的方式离析出这些现象并加以保存。收集者以自己的技术和威望，在各个地区发挥了巨大的作用；我们听说有这样的事情，亚洲和非洲的表演者若没有“他们的”民族音乐学家在场，就不愿意进行表演。

那么，在保存这样的行当里，我们起什么作用？一种选择就是研究实际发生的情况，能够容忍社会的不断变化，允许宝贵的艺术创造半途而废。人们必须有自由按照自己的想法去做（那是我某种坚定的信念），或受环境所迫去做，然后观察实际所发生的情况，因为这样做出来的学问，胜过在观察中掺进某人强加的观念。抑或相反，我们可以将下列观念当作一种基本的假定，即对我们而言，对世界各文化而言，保存本身是件大好事，必须不惜牺牲其他因素而加以鼓励。对个人和我们这一行来说，这是一个没有解决的问题。

近些年来，民族音乐学家主要集中研究变化，他们需要设法对变化进行记录和保存。人们如何去做这件事，即记录变化（变化是基本的文化现象，
171 不符合文化是一组[固定]“事物”这样的概念），那也许当今还难以做到。但我建议，我们可以进入的一种理论方向，即为音乐艺术品——作为研究焦点的乐曲、歌曲及个人所处状况——增加一些可研究的方面，其中变化本身的事实和过程多少可以作为关注的焦点。通过使用梅里亚姆的三分模式，我们有理由相信，在音乐文化的各种因素中，乐音本身的变化速度最慢；行为变化得较快，音乐概念变化得最快。当今黑足人音乐在声音方面，比他们在观念体系方面，更接近于19世纪。如果我们的确需要保存音乐的某些方面，我们也必须设法保存和记录梅氏模式有关概念的部分；在我看来，事实上这更多是抢救式民族音乐学，而不是继续单纯保存音乐艺术品。如果说我有理由对过去民族音乐学中保存的作用总体持批判态度，那是因为人们常常没有意识到，涉及音乐的因素要比乐曲本身多得多。随着世界的档案馆持续增加，那些参与保存的人需要不断去拓展、定义他们对无限的音乐世界进行系统取样的方法。

最后，我们努力要了解的社会其录音行为和实践本身已成为一个重要的研究领域，需要不断关注和提高。克里斯托弗·斯凯尔斯（Christopher Scales 2004：346）提出，民族音乐学家之间近期发生了分裂，一派关注他们自己的录音和保存，另一派将保存本身看作一种研究领域，他自己则认为民族音乐学领域“不断地与录音技术和大众媒介缠绕在一起（学科既是研究的主题，又是研究的工具）”。

第13章　我是最伟大的：普通音乐家和杰出音乐家

歌颂英雄

有一种奇特的反差。虽然民族音乐学家在田野中大量直接接触了资料 172
提供者或老师，并且专门研究某一个特定的人，但是尤其该领域一些昔日的文献，却很少有关于音乐中个人的信息。西方音乐史学家似乎（至少表面上如此）主要关注某个音乐家的作品，他们的角色以及个人的贡献，而民族音乐学家则倾向于关注无名无性的人群，尽管也有一些例外。人们期望通过各种资料来发现上述倾向，但两个学科间并非那样泾渭分明。有几种可能的解释：尽管近期有相反的趋势，但西方音乐界长期以来一直质疑非西方音乐和民间音乐内在的价值，因而我们关注这些音乐就是为它们辩解，即便它们不是伟大的音乐，但至少也是众多群体用来认同自己身份的音乐，仅仅出于那样的理由，这些音乐就值得我们去研究。长久以来，人们坚信：乡村社区、土著民族以及部落族群在音乐和其他经历方面具有同质性，其结果是忽视了个人，而且长期以来存在如下假设，即在未受到西方文化的污染之前，非西方文化和民间文化中的音乐是静止不变的。

民族音乐学对庞大群体的音乐感兴趣，但也需要理解个性和多样性，为
了协调这两方面，民族音乐学家有理由在一些研究中专注于具有代表性的 173
音乐家，这些音乐家有的也许比较杰出，其他的可能比较一般或尚能接受，还有些研究专注于参加音乐生活的社会普通成员，而根据特定文化的任何标准，他们都不能被称为真正的音乐家。而在某人文领域，这可能是一个奇特的目标。我们并不想仅仅为了表征平庸，而去探索平庸。但一种音乐文化也包括这样的变异，即除了在创作和表演中体现音乐理想的卓越者和杰出者之外，我们需要理解那些普普通通但在音乐方面能够被人们接受的人，比如下列各种人：在美国二流学校的音乐系进行创作又难得成功，并且作品偶尔得到演出的作曲家；在伊朗北部靠婚礼上的演出来混饭吃的卡曼切琴

(*kamancheh*) 演奏者;买了一些 CD,或没有收音机就不能做家务活也不能学习的人;排在第七位的管弦乐队小提琴手;在印第安人帕瓦仪式的比赛中甚至连第三名也没有得过的"鼓"(Drum)歌唱组合。正是这些人组成了世上音乐生活的真正主流,让音乐成为文化的、人类普遍性的东西,即构成了一种文化中能得到认可的日常音乐经历。但当然,我们也想知道,一个社会是否明显区分,还是逐层区分,或许一点也不区分何为伟大者、何为代表者。为了探索民族音乐学田野工作中对个人的研究,本章考虑选择三种途径来探讨,即:传记,个人曲目以及个人的表演实践。

在非西方社会的文献中,学术性传记的传统并不是一件新鲜事,但它最近开始兴盛起来。亚洲的经典传统是叙述作为[文化]英雄的昔日"伟人"的生平。印度的音乐学术界已经积累了大量关于 18、19 世纪伟大作曲家生平的信息,也许,这已经通过第 3 章中的大量文献而阐述得非常清楚,那些文献(其中许多来自口头传统)涉及人们如何崇敬"三大"作曲家(指类似莫扎特—贝多芬—海顿三巨头的作曲家——译注)。

相反,对于那些明确将自己称为民族音乐学家的学者们来说,往往运用传记形式——基本上是自传,通过采访而收集起来,还必须经过确证并加以编辑,这是人类学田野方法的一个主要倾向。有意思的是,这类做法可以追溯到 19 世纪末源于语言学的文本收集方法,因为当时人们不难请求资料提供者为你讲述他们自己的生活故事,以此积累文字材料。一本关于个人——即某社会的典型——的完整传记,应该告诉我们音乐如何在这个传
174 主的生活中发挥作用。这种现象实际上普遍存在,如雷丁(Radin)关于温内贝戈印第安人(1963:52-57)的自传,初版于 1920 年,讲述了传主学习仙人掌歌曲的经历,以及歌唱与有关仙人掌仪式的其他经历之间的相互影响。(Peyote,一种含有麻醉剂的仙人掌,可用作幻觉剂,印第安人将其当作神来崇拜,并有多种仪式——译注)在 20 世纪中叶,对于民间音乐领域的作曲家和歌手的研究更加普遍,他们也以西方古典音乐的史学家的视角写作(见 Glassie,Ives 和 Szwed 1970;Ives 1964)。1980 年以后,由于对音乐文化领域内的多样性的研究有较大改进,对音乐家个人的研究开始起到重要的作用,也许最杰出的例子就是丹尼尔森(Danielson 1997)关于乌姆·库尔图姆(Umm Kulthum)的例子,大概她是 20 世纪阿拉伯音乐史上最杰出的人物,还有威特·埃尔曼(Veit Erlmann 1996)关于南非依西卡萨米亚(Isicathamiya)音乐的研究,主要是关注其主要人物约瑟夫·沙巴拉拉(Joseph Shabalala)的生活和职业以及他参与的活动。当然,描绘个人的方式有多种,可以以此揭示他们的文化;传记仅仅是其中之一。但正是这种传记的方

式，将音乐家同他们的文化联系在一起，有助于理解音乐文化整体，这样的理解突出这些传记是属于民族音乐学的。但并不仅仅研究音乐家：对于民族音乐学，每个人在一天或一生所经历的各种音乐现象都具有极大的意义。

职 业 生 涯

关于某一社会中的作曲家，民族音乐学家也许会问这样的问题：那里有什么样的作曲家？他们在背景、训练以及目的方面都相似吗？有各种类别吗？他们典型的职业生涯状况如何？他们所创造的音乐在他们一生中如何传播？对这些问题，任何文化——其中也包括西方古典音乐文化——都会感兴趣。任何文化中作曲家在总体风格内的变动范围可能都具个人特性，但那也受制于文化的主导原则，受制于对这类概念的一般态度——诸如艺术、革新、作为创造者或艺匠的音乐家——还受制于诸如赞助体系、表演习俗、音乐和传播技术的状况这类细节。在某些方面，这种路径可能类似于历史音乐学的主要方法之一，即其文献皆是对某个作曲家全部作品的研究，强调这些作品中那些最典型的，发现典型作品在[作曲家]一生中的传播状况以及[作曲家]创造力的极限。对民族音乐学而言，这种兴趣则来源于以下情况：专攻特定作曲家，就有可能识别任何一种文化中作曲家的类型和他们的能力范围。

令人感兴趣的是，对于欧洲作曲家的典型职业生涯，人们希望采用全面 175
描述一种外国音乐文化时所采用的那种视角。鉴于音乐学历史上关于作曲家个人的文献数量庞大，试图对它们进行概括看来行不通。但是，即使是一种随意的尝试可能也会有所启发。音乐史学家自己已经作了一些概括。早期的例子是古斯塔夫·贝金(Gustav Becking 1928)的著作，他用节奏类型学的方法，通过作曲家音乐中表现的个性而将他们分类，以莫扎特、贝多芬和巴赫作为例证，但类型学恐怕对所有的欧洲音乐都有效。无论这种节奏类型学是否具有任何意义，它都具有启发性，因为它重复了在我看来是20世纪西方艺术音乐文化中基本的神话，即莫扎特(灵感来自神灵)与贝多芬(勤奋、非常具有人性)的对立。通常我们对非西方音乐包罗万象的、全面的概括，若移植到欧洲语境下会显得极其幼稚。但且慢，让我以民族音乐学家的方式，对西方艺术音乐史上几位作曲家的创作生涯作一概观。

我们回到[就西方艺术音乐文化来]比较相似性的程度这一范畴，可以感到轻松一点了。音乐风格的多样性和可变性怎样与风格的持续性相对立？我们可以断定约瑟夫·海顿、路德维希·凡·贝多芬与理夏德·瓦格

纳在他们职业生涯中都有很大变化。与他们相近的同代人，如莫扎特、舒伯特和布拉姆斯也是如此，只是变化没那么大而已；就舒伯特和莫扎特而言，变化没那么大可能与他们生命短暂有关。这些作曲家在其全部作品中大多呈现出了多样性，实际上似乎超越了某些二三流艺术家所呈现的多样性。除了瓦格纳和威尔第等人外，高度的专业化并没有让一般作曲家登上“大师”级的地位，艺术音乐世界中那些“大腕”都尝试创作歌剧、歌曲、交响乐、室内乐以及键盘音乐。实际上，这种多样性部分表现了 18 世纪末以来标准的作曲家职业模式。

还有其他两种模式：一些作曲家的职业生涯自动呈现出风格对立的不同时期。我们能够轻易分辨出贝多芬创作的早期、中期以及晚期。但莫扎特就不是这样，他的音乐性格表现(persona)并没有包含这种相对的突变。但这两个人的作品中都存在音乐风格的变化，实际上这些变化是人们期望在欧洲作曲家的作品中出现的，即所谓的以不同的眼光判断早期的作品与成熟期的作品。显然你会这样说；但是必须指出，这种做法在其他社会中也
176 许行不通。况且，就许多西方作曲家而言，在他们职业生涯的晚期，往往都会回归到过去的音乐原则，也许这是与他们早期的学习，或与他们想方设法认同的前辈作曲家有关。因此，布拉姆斯的第四交响曲包含了一首帕萨卡利亚舞曲，这是一种在 17 和 18 世纪广为流传的曲式，他并不是模仿早期的这种曲式，而是将自己处理音乐的方法与过去的方法二者加以协调；贝多芬和莫扎特在他们晚年都转变到一种更加对位性的风格，某种程度上让人们回想起巴洛克时代。

我不知道精通西方音乐史的读者是否会原谅我用民族音乐学的方式如此快速而简略地谈论西方作曲家，但这可能会有助于我们得出一些结论，即他们的社会是如何评价那些作曲家的。因此，欧美的音乐爱好者期待着他们的作曲家改变音乐风格；他们认为一位作曲家的某些作品的确是无与伦比的；他们赞同创新(越多越好)，但也赞同作曲家晚年回归早期影响的倾向。他们意识到作曲家的创作是分时期的，往往发现风格的突变是与那些作曲家的居住地或社会地位的变化相契合的，强调音乐家的创作多少受到特定社会和政治环境的影响。他们希望音乐家能够展示他们从老师那里学来的东西，但也要[敢于]偏离这些东西。人们显然期盼变化、发展以及单向进程和循环进程之间的张力。同样也期盼作曲家将重点从感情转移到理性。我所作关于我喜爱的作曲家的肤浅的评论既非资料性的，也非结论性的，仅仅建议总体地看待他们音乐生活的模式，看待他们在后世——即当今——被诠释的方式，这样能够为我们音乐文化的“概念”这一部分提供重

要的洞察。无论这样说是否真实描述了西方文化，许多西方音乐家和音乐爱好者也正是这样看待作曲家在西方经典体系中所扮演的角色的。

这是否就是音乐家典型的生活？非西方文化没有这么多的传记性资料和诠释，但民族音乐学文献却提供了一些可以尝试概括的资料。在任何一种文化，以及某些至少拥有共同价值、生态环境和技术的非西方文化群体中，存在着某些独特类型的传记和认知。个人就是变化的推动者和接受者。理查德·沃特曼(Richard Waterman 1956)发现，音乐被[澳大利亚土著]依尔卡拉人(Yirkalla)用作了解他们自身文化的一种方式。人们逐渐学会神圣的音乐的曲目，有些曲子只有长者和女人学习，他们也是懂得最多的人。可能，我们在这里并不是论述西方文化意义上的作曲家，而是表演者和消费 177
者。同样的例子，我们可以看看一个黑足人在其文化中个人生活的变化。他亲历了一系列同龄人的社会，其活动包括仪式和音乐(Ewers 1958:104-5;Lowie 1916)。随着个人的成长，他/她相继被接纳进入新的社会、学习这些社会的歌曲和舞蹈。在那里还是最年长者懂得最多的音乐，他们通过4年左右的时间逐渐学会这些歌曲舞蹈。平原印第安人以及平原周围的部落在幻觉中寻求[歌曲]，展现了一种类似的逐渐学习歌曲的过程。一个称为“巫医”的人能够连续在幻觉中见到自己的守护神，每次都以超自然的方式学会更多的东西，也包括歌曲。

以上是一幅传统的画面。近期，逐渐学习新材料的倾向成为一种格局，在一位与我合作的黑足人歌手的职业生涯中，这种格局既得到维持同时也在转变。他大约出生于1915年，首次接触西方音乐是通过他所居住的印第安人保留地的学校，在那里学习法国号，但有时候也偷偷学习一些传统的歌曲。年青时，他继承了帕瓦仪式文化现代的、跨部落的曲目，其中主要包括没有歌词的社交舞歌曲。在之后的生活中，他逐渐对古代的传统音乐产生兴趣，师从那些懂得这些歌曲但很少表演这些歌曲的长者。这一连续的举动具有特异的缘由；第三个阶段发生在歌手的继父——一位令人尊敬的部落首领的去世之时。但学习方式也可能比较典型，至少是因为最神圣的音乐长期以来是长者们所擅长的。尽管我的资料提供者接触了早期人们不知道的音乐，如泛印第安歌曲和白人的音乐，但在这方面，他似乎遵循着传统的模式。可是就他对曲目喜新厌旧这一点而言，可能并没有反映出对一种延续性的音乐体系渐行积累的学习过程。但无论如何，我们既可以从小部落的普通歌手，也可以从西方音乐的大师级作曲家当中发现音乐生活的模式这类概念。

成为明星的重要性

传记的方法让我们对人们生活中的变化有了一种特殊的理解。作为口述史的一种田野技巧，它可能不是简单地泛泛询问老师过去的情况如何，虽
178 然那样询问可能会产生令人感兴趣但常常无系统性的观察。音乐家可能更善于提供关于他们自己生活的一些看法，虽然他们的确可能希望用一种特殊的眼光来看待自己，在他们的记忆中，关于他们自己的事实的资料可能要比那些关于他们民族文化的还要多，因为文化几十年里会发生变化。但除此之外，对个人的研究也告诉我们，人们如何看待自己文化中的自我，如何展现自我。

1969年，我拜访了斯蒂芬·布卢姆(Stephen Blum)，他当时正在伊朗的马什哈德做田野工作，这是一个庞大的宗教中心，而并非音乐活动中心。实际上，这一圣地的神圣性质阻碍了古典音乐文化的发展。通过一位音乐家的经纪人，我们有机会见到一位塔尔琴(tar)演奏者，并进行了录音，这是一种在波斯古典音乐、民间音乐以及流行音乐中广为使用的琉特琴。在演奏之前他说，"我是最优秀的塔尔琴演奏者。"我们当时肯定不相信，因为我们待在伊朗已经很久，知道演奏者的名字，参加过正式的音乐会，跟随那些因为杰出的成就而受到政府资助的音乐家上课，听过唱片和广播。他再次重申"我是最伟大的[演奏者]"。然后他又稍稍退一步说，"我和沙赫纳齐(Shahnazi)[是最伟大的]。"那是当时在德黑兰一位真正有名的塔尔琴演奏者的名字。我记得我的美国老师的警告——"不要与你的资料提供者争辩"——因此我们继续已经开始的表演。令人失望的是：此人完全不是什么专家；实际上，人们不得不想到，在德黑兰他几乎很难以此谋生，甚至在马什哈德也不会大受欢迎。很明显，说得婉转些，他距离成为一名伟大的塔尔琴演奏者路途还很遥远；他几乎没有技法，也几乎没掌握什么曲目。尽管如此，在我们录音现场的其他伊朗人并没有嘲笑或反驳他。

这段经历是我在伊朗众多经历中最极端的一个，好像这些音乐家需要将他们自己称为"专家"、"最优秀的演奏者"，而非恭敬、谦卑而有礼节。我不进一步探讨细节，而是转换到另一种可能的角度来解释。在伊斯兰教什叶派穆斯林社会中，音乐家们并没有受到高度的尊敬，器乐尤其不是人们向往的，他们经常与懒散、负债、通奸、卖淫、堕落联系在一起。好像音乐家能够在社会中抬起头来的唯一方式就是成为明星。阿里·杰哈德·雷西(Ali Jihad Racy)也曾经告诉我，在他的祖国黎巴嫩，"要么你是一位明星，要么你

什么都不是。”现在，在伊朗社会中，比较容易说服那些热爱音乐的人对音乐家尤其是演奏特定乐器的音乐家进行分等；他们很容易就能指出明星，能够立刻将乐器与最优秀的演奏者联系起来：“你想听赛塔尔琴(setar)演奏吗？当然是埃巴迪(Ahmad Ebadi)的赛塔尔琴。想听奈依笛(nai)演奏吗？当 179
然，你指的是卡萨伊(Hassan Kasai)的奈依笛。”因此，音乐家将自己称为明星以此获得自尊，这好像对他们比较重要。我相信，马什哈德中等水平的演奏者并不想愚弄我们。他将自己描述成为最伟大的演奏者，只不过是想告诉我们他值得我们的注意。

现在，这种信息并非来自详细的传记研究。但如果我们对个人不重视，对他的陈述不是持分析的态度，而仅仅认为他/她在撒谎、愚弄我们或说大话，这样诠释将会阻碍我们的研究。我们的塔尔演奏者在某些方面表现得很像一个典型的伊朗人；在其他方面，他表现出作为音乐家的特殊性格(也见 Sakata 1976)。梅里亚姆分析了如下想法：社会中的男性音乐家被看作是社会中的不正常者，他们的不正常行为常受到人们的鄙视，但又被认为是不可或缺的(1964：135 - 37，1979)，他特别关注扎伊尔的巴松格耶人(Basongye)：“成为音乐家，是巴松格耶族男人逃避男性主导角色，摆脱‘正常[男人]’角色所必须承担的重任的唯一方式，同时作为本社会一名有用的成员，这样的男人依然可为社会接受。”(1972：22)

研究印度音乐的学者对传记信息也感兴趣，他们想要在嘎拉纳(gharana)(音乐家技能流派)的语境中来看音乐家的作用，纽曼(Neuman 1980)、希尔弗(Silver 1976)和基彭(Kippen 1988)的研究对此都有描述。例如，希尔弗调查了一个北印度嘎拉纳群体中六位音乐家的生活，关注他们是如何“通过完善所要求的音乐技能，吸收某些文化特点，以及表现出作为一种社会类型的伍思达(ustad)所特有的各种姿态”，从而成为伍思达式的大师级音乐家(1976：29)。通过这项研究，可以明显看到，20 世纪印度的政治变化影响了人们成为伍思达的方式。在其中三兄弟中，两个兄长达到了一些传统的要求，而在印度独立这个转变期间长大的弟弟，不得不用其他方式来成为伍思达式的大师，其发展受到音乐体系不断现代化的影响。

论努尔-阿里·罕

这里我要举一个民族音乐学传记的简短例子，那是对我的一位重要的伊朗老师的职业生涯的概述，在这几页中我频繁提到他，进一步说明了音乐个人和文化之间的结合点。他是努尔-阿里·博鲁曼德(Nour-Ali Borou-

180 mand)博士，朋友们都称他为努尔-阿里·罕(Nour-Ali Khan)，许多伊朗人以及研究波斯音乐的外国人对他的评价都很高。但也有许多人坚持批评的态度。他的非凡达到何种程度？他用什么样的方式反映波斯音乐家的理想？他还有什么平凡之处？他的音乐传记很容易分出几个时期：(1)童年时期，首次接触波斯古典音乐，学过拉蒂夫(radif)；(2)中学学习以及在德国学医，学习西方古典音乐；(3)开始失明，然后回到伊朗，继续跟几个老师学习拉蒂夫；(4)将学到的拉蒂夫结合为自己的东西；(5)将他自己的拉蒂夫教授给几位中意的私人学生；(6)在两所机构中将他的拉蒂夫传授给更多的学生听众，传授给大众；(7)在他晚年，希望为伊朗艺术部(Ministry of Fine Arts)、为后代录制他的拉蒂夫。在某些方面，这一历史是独特的。在欧洲学习，了解西方音乐，仅在晚年教授拉蒂夫，所有这些都不属于传统。他很少在公共场合表演，这一事实反映了伊朗人对[职业]音乐的怀疑，以及由此而来的将这位权威的业余大家理想化，这在近几十年无论如何都很少见。他的社会—音乐保守主义也许说明一个事实，即他与西方音乐的联系似乎并没有影响他对波斯音乐的观念，至少[在波斯音乐]以西方音乐的方向发展时是如此，相反却加强了每种文化都拥有也必须要拥有自己的音乐这样的观念。然而，他对西方音乐的研究令他——或他这样认为——更加意识到教育是一门学科。他跟随几位老师学习拉蒂夫，从简单到复杂的阶段，并且从中创造了自己的拉蒂夫——至少某种程度上，所有这些似乎都属于一种业已确立的传统。那就是音乐学习的理想境界，对于许多人来说不可企及，但被认为是最好的方式：既将自身确立于传统中、同时又保持个人的独立性。

从博鲁曼德的音乐传记中，我们可以洞察到波斯音乐文化的各个方面。其中有一些只出现在这样的传记研究中，其他部分仅仅强调人们所目睹的正在实践的东西。他强调并捍卫自己的权威地位，以此强化了伊朗人对波斯古典音乐的两种极端观点之间的张力：既尊重权威又渴望变化。那些对权威保存传统感兴趣的音乐家倾向于认同，博鲁曼德比任何一个人知道的东西都多；而那些期待变化和现代化的音乐家则对他的主张嗤之以鼻，因为他主张老材料必须保持纯洁、通过聆听来记忆，而不是通过记谱来习得，人
181 们认为他只是一个能够记住许多老曲子的人，他根本没有创新。没有人认为他是普通人；对于一些人来说，他是最伟大的，而对于其他人来说他几乎不值得关注，这反映了传统的伊朗社会对待音乐家总体的态度。博鲁曼德对自己学识先是秘而不宣，继而又想要与他人分享，这在伊朗文化中是两种并行不悖的方式。他本人将自己的音乐生活看作是由多个清晰划分的时期

组成的，这一事实强调了我们所掌握的情况，即伊朗的知识分子想要通过一个个相对独立的单元来构建生活。对伊朗的研究中我们所熟知的进程，即现代化和西方化，也见之于对个人生活的影响之中。

博鲁曼德一直坚持，他是最权威的波斯音乐家，并不是一名表演者，而是最了解本真材料的人。他的一些同时代人同意他的观点，但也有人认为他过于夸张，或者认为他是一位保守的守旧者。有意思的是，在他死后20年，他渐渐获得了这样的名声，既是19世纪末拉蒂夫的创造者和1990年代诸演奏大师间主要的承前启后的人物，也被誉为当今一些最重要音乐家的老师。纵观其一生，在巴列维王朝统治期间，他为了让人们认同本真性而不得不同现代主义者和赞同文化融合的人作斗争；后来，在伊斯兰共和国时期，由于波斯古典音乐与古代及古代价值观有着联系，它被称为本真而古老的形式而逐渐受到提倡，博鲁曼德的方法遂成为标准，其名字成为灵感之源，频频出现在录音以及出版物上。

30年后，伊朗古典音乐家的主流对博鲁曼德的态度似乎发生了变化，从一种带有批评的尊敬，转变为崇敬。在他的有生之年，他受到了高度敬仰，但在1978年死后，他成为一个精心编制的神话的主题，有点像欧洲的莫扎特和贝多芬。我并不主张莫扎特和贝多芬对比的神话也有亚洲版，西方这个神话主要解释了艺术音乐在西方思维中的作用。但围绕博鲁曼德的神话让他成为类似贝多芬的人物——他努力工作，克服眼疾的障碍，强调理性，对他的学生要求很高，以及对他的伊朗民众持批评态度，可是他又赞扬过他们，在他的一生中多次改变这方面的态度。然而，这些类似仅仅偶然让你感到有趣。问题是，要去研究每种文化中的音乐伟人，研究在当时和后世，他们在社会的音乐思维中所起的作用。

寻找歌曲指纹

除了对传记和自传感兴趣以外，民族音乐学家还喜欢描绘一个人的全部音乐活动。令人意外的是，这并非是经常研究的焦点，因为毕竟民族音乐学的许多研究本质上都基于为自身文化代言的个人的表演和陈述。虽然人们花大力气去发现一个巴赫或一个马勒的所有音乐活动，可我们对大街上某个人的所有音乐经历，无论是积极创造性的、还是被动经历的，几乎都不了解。亲爱的读者，你是否对自己的音乐知识非常了解？你能够演唱或学唱过多少首歌曲？你听过的音乐中有多少能够达到耳熟而能识别的程度？民族音乐学家应该着手探索，尤其探索那些我们称为“被动”认知而能识别 182

的曲目。已经有人试图确定个人所有主动掌握的曲目，如施厄尔林(Schiørring 1956)对歌手塞尔玛·尼尔森(Selma Nielsen)所有曲目的收集。毫无疑问，许多收集项目事实上并没有明显地产生上述那类资料。我来说说一段个人经历。

我请求一名黑足人歌手："把你所知道的所有歌曲唱给我听。"对他来说，这个问题比较突兀，但他答应尝试一下。他的回应是首先唱了大约20首歌曲，一首接一首，没有顺序。他根据歌曲的功能或用法将歌曲一一命名，常常表明他是否喜欢这首歌，从哪里学来的，是否是"黑足人"特别喜欢的。我不知道是什么因素让他一首歌又一首歌地唱下去，但是顺序并不成系统，并不由其用法、相关仪式或舞蹈决定。这20首歌曲唱完后，他得停顿一下，慢慢再想出新的歌曲；试了一阵子，他要求再让他想一下，第二天再继续。实际上，第二天的歌曲同样较少，且唱得很快，再次出现了尝试唱新歌的情形。但出现了一些重复，他也承认了这点。这样进行了大约5天，我录制了约60首歌曲，他告诉我他已经演唱了他知道的所有歌曲。但他也承认忘记了年轻时唱过的歌曲，并希望能够不断学习新歌。

现在，完全可以询问黑足人部落中其他人是否也拥有如此规模的曲目，他们同样说要回忆一下。我没有这方面直接的信息，但更早些时候，我以不同的目的，也尝试着(虽没那么直接)收集了一名阿拉巴霍(Arapaho)歌手的
183 所有歌曲，这名歌手在其部落被认为最有学问，但并不是一位被大家所承认的音乐专家。虽然这位歌手的音乐知识范围完全不同，实质上主要是关注土著仙人掌歌曲的，但他的歌曲的数目也是在60首左右。很奇怪，歌曲的数量也同最后一个雅希人(Yahi)——名叫依希(Ishi)的一样，他也可能曾为A. L. 克罗伯(A. L. Kroeber)和T. T. 沃特曼(T. T. Waterman)演唱了自己掌握的所有歌曲(Nettl 1965)，从某种程度上说，这些曲目数量甚至与朱迪思·范德(Judith Vander 1988)详细描述和研究的肖松尼族(Shoshone)妇女的曲目数量吻合——毫无疑问，这是一个巧合，朱迪思·范德还杜撰了术语"歌曲指纹"(songprint)，意即个人的全部曲目或音乐经验，以此来提醒我们每个人都是独一无二的。

范德的歌曲指纹提供了5位肖松尼族妇女的传记，以及曲目的详细说明(虽然无法自称那些都是"完整"的版本)，指出了每首歌曲是否被演唱，或是否人们仅仅知道却没有演唱；歌曲指纹还为我们提供了比较。这种不寻常的研究告诉我们大量有关肖松尼族妇女个人曲目与肖松尼族整体曲目之间的关系。确实，截止到2002年，民族音乐学家们研究了一些杰出的音乐家个人，如乌姆·库尔图姆(Umm Kulthum)、努斯拉特·法泰-阿里·罕(Nus-

rat Fateh-Ali Khan)、阿炳以及许多其他的音乐家。但正像先前所言，普通音乐家和一般人的音乐生活或经历很少有人知晓。读者可以设想两个虚构的小型社会，每个社会拥有500首歌曲，可以设想一下这种信息的潜在价值会有多大。在一个社会中，所有的成年人都知道并能演唱所有的歌曲，而在另一个社会中，每位成员所知道的歌曲不超过25首；或者，在一个社会中所有的成年人都演唱一套曲目，而在另一个社会中，男女之间的曲目是严格分开的。理解个体的音乐参与、了解任何一个社会中各种音乐生活的相似点和不同点，对民族音乐学是一个重大的挑战。

第14章 你把那也称为田野工作？重新界定田野

“家门口的”民族音乐学

184 在我的学生时代，民族音乐学田野工作者的形象是一个在远离人烟的村庄工作的人，过着相当匮乏的生活，凑合着单调的伙食，且与村民同吃，生活中没有自来水，更不用说室内抽水马桶了，大多数时间用手势交流，也许他们是这个社区的第一个外来者。我们知道，这常常有点夸张，即使是在最孤僻的地方，传教士总是最早到那里的人，无论如何，他们总会帮助我们。但我们认为，我们可能做的，是最先关注音乐；我们曾为如下的叙述着迷：乔治·赫尔措格(George Herzog)讲述他在利比里亚目睹的部落之间的一场小型战争；巴托克不得不拉着带有蜡筒式唱机和机械录音头的沉重设备进入一个没有电的村子；塞西尔·夏普(Cecil Sharp)在阿巴拉契亚山区的小屋里现场录制歌曲；阿诺尔德·贝克(Arnold Bake)乘着一辆破旧的汽车在印度的泥泞道路上走街串巷、为乡村音乐录音和录像。实际上，这些人在与异文化(otherness，*原意“他者性”——译注*)的接触中所遭遇的，远未达到[人类学家]马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski)或霍腾斯·鲍德梅克(Hortense Powdermaker)那样的程度。可以肯定，我们早期的许多杰出的田野工作是在一个相对舒适的环境中完成的：卡尔·施通普夫(Carl Stumpf)收集的印第安贝拉·库拉人(Bella Coola)歌曲，是在德国哈勒市的歌手所寄宿的公寓里收集的。一个名叫伊希(Ishi)的印第安雅希(Yahi)人所唱听似比较原始的歌曲，是由克罗伯(A. L. Kroeber)和沃特曼(T. T. Waterman)在美国伯克利的人类学博物馆录制的。疆域浩瀚的俄罗斯帝国少数族裔歌曲是由罗伯特·拉赫(Robert Lach)于第一次世界大战期间，在维也纳位于他家
185 附近的奥地利战犯营里录制的。但我们也看到了田野工作困难的一面，如我们听到的关于安东尼·西格(Anthony Seeger 1988)在1970年代与亚马逊河畔的苏亚人(Suyá)的共同生活，如同他的苏亚人受访者，他得靠自己莱

园里种的菜来维持生活，情况紧急时，需要花几天时间涉水顺流而下去请求救援；还有菲利普·博尔曼（Philip Bohlman 1966）关于朝圣的几天长途跋涉；米歇尔·基斯留克（Michelle Kisliuk 1997:27－32）关于中非共和国一个巴阿卡（BaAka）大家族的营地生活。

这就是一幅田野生活的全景吗？可是，情况现在更加复杂。有各种各样的地点，因此学者与音乐家、客人和主人、局内人和局外人之间也就会有各种各样的关系。因此，出现了各种各样的经历，都与我刚才所描绘的多样化的景象大相径庭。其中包括不同的具体场所以及与老师之间不同的关系，因为田野工作的概念已经超出上面那些例子所提到的模式。本章简要地关注民族音乐学家如何重新定义“田野”的概念，探讨有关他们自己家乡的社群以及他们自己的音乐文化这样的问题，将“他者”带入他们家乡的背景中，以及参与诸如朝圣这样的传统活动和旅游这样的现代现象。

1950年代中期，我到达底特律，陪同我的一位学生来到他的波兰祖母家中，录制了12首他祖母演唱的歌曲，并吃了点心喝了下午茶。我将这件事情告诉了我的一位人类学同事。他语气中略带气愤地问我，“你把那也称为田野工作？”他感到，如果我因为这种随意访问就得到信任的话，无异于谋杀而未被发现。上述例子肯定是一个例外，但随着20世纪不断向前发展，随着世界人口不断城市化，随着城市文化日益渗入乡村地区，在村庄和牧区完成的田野工作比例在不断减少，同时在城市所做的研究正在兴起。渐渐，做田野工作的那个地方可能就是人们自身文化的某个城市。与“城市人类学”的发展一同兴起的还有一个被称为城市民族音乐学的领域——尽管名称从来没有正式确立。对这一领域的理解建立在城市音乐文化与乡土社会文化过去——以及现在——的差异之上，表现为社会、经济、音乐等阶层的出现，职业化、族裔多元化、政府资助、大众媒介等方面。就城市民族音乐学本身而言，它自己从来没有形成一套独立的理论，也没有自己的教科书——所以早期民族音乐学家的大多数工作是收集城市音乐，而不关注城市性——但也有一些研究关注这种城市音乐的特性（见 Nettl 1978a，Kartomi 和 Blum 186
1994，Baumann 1991 中的一些文章）。

尽管“在家乡”进行民族音乐学研究这个概念不一定同城市民族音乐学的概念相关，但我认为，1985年之后的时期，民族音乐学家日益关注自己的音乐文化这个倾向，与对城市文化的研究有关。如前所述，在自己的内地乡村做研究是一种老习惯，；尽管田野工作者[和调研对象]是同胞[关系]，但前者通常是局外人。从字面意思上看，“在家乡”这个概念指的是以民族音

乐学家的身份看自己的后院，对自己的文化进行调研。

这是一个复杂的概念，因为第一个问题是：什么是你真正的后院？我们要抛弃下面那种观念：世界是由许多易以区分的社会组成，每个社会具有独特的文化，你可以很轻易说出你属于哪个社会，是其局内人，而对于所有其他的社会又是局外人——尽管这种情况不真实，但对于我们建立我们自己的学者身份是有用的。不管怎样，在当今美国社会更加现实的情况是：据说每个人都具有多重身份，进而似乎拥有多种音乐。例如，你是美国人、美国中西部居民、城市居民、美籍意大利人（因而也许是"意大利人"）、青少年、女性、工人家庭的一员，或者更多其他身份。如果除此之外你还是民族音乐学家，那么有人就会问，你是何种音乐文化的局内人——是不是作为"西方人"，你就是所有西方文化的局内人，是不是你是布拉格居民，那么对于20英里以外的一个捷克村庄来说你就是局内人，是不是因为你是印第安纳瓦霍族（Navajo）的学者，对于所有的美国土著文化来说你都是局内人，或者，作为妇女，你就是所有妇女音乐的局内人。下列问题——如"音乐和各种音乐"这一概念的流动性，将田野工作作为一种独立方法论的困难之处，以及区分在家乡的研究与远离家乡的研究这样的观念——若都同身份联系起来看，就显得非常复杂。好像研究文化和自然中的任何一样东西，人们都需要在某种程度上将其变成一个"他者"。

然而，民族音乐学家有效地做出了这种区分，分别审视局内人—局外人这样的角度，起先不承认自己是局内人，仅仅是研究各种[他者]音乐的学者，转而在研究某种意义上属于他们自己的音乐文化时，又退而担当局外人的角色。这种区分可能常常成为对于田野实地的一种态度。在我们学科的早期，无疑几乎总是强调所调研文化的他异性（strangeness），但在最近几
187 年，"在家乡"进行研究的民族音乐学家则强调身份的各种意义。

人们想知道，所有这些对于我们田野工作的概念意味着什么，是否"田野工作"这个名称依旧有意义，是否我们现在始终可以与旅行者、记者和社会学者相区分。我认为我们可以，因为我们坚持让我们所谓的"复合整体"（complex whole）的概念来引导，但我们领域的技术和文化以及个人身份概念已经扩展。局内人、局外人概念以及他们之间的关系甚至变得更加复杂。让我评述一下几个截然不同的方面，人们可能称其为"家乡的民族音乐学"，即城市流行音乐研究，对西方艺术音乐文化中机构的思考，通过在[美国]国内的表演来研究外国音乐，通过民族志实践来教授民族音乐学，以及旅游的作用等。

流 行 音 乐

让我们看一下1950年以后流行音乐研究中的身份问题。顾名思义，我指的就是全世界所喜爱的、人人皆知的大众传媒音乐。当然，这并不是一种音乐而是多种音乐（但具有重要的共性），其中包括：从摇滚和布鲁斯到说唱乐（rap），从印度的彭戈拉（*bhangra*）到摩洛哥的赖依乐（*rai*）。首先，每种文化或亚文化都有形成一种独特的流行音乐的趋势；其次，我们正在经历音乐全球化和“世界音乐”或“世界节拍”（world beat）的发展，结合并统一了来自各个地方的节奏、声乐技巧以及乐器；第三，通过现代传播方式，世界大部分地区都能接触到许多不同的流行音乐。但在民族音乐学中，长期以来流行音乐一直被认为是一个例外，受到大多数学者的忽视——我个人认为——那是因为人们总是很难断定流行音乐的文化身份和族裔身份，因此被认为缺乏本真性。同时，受到忽视也是由于它所谓的美学劣势和总体上商业性的本质。但从大约1980年以后，多种流行音乐的曲目、体裁、民族性（nationalities）、表现形式得到了民族音乐学家的研究，他们有的以流行音乐表演者的身份而进入研究，有的人一开始就在某种意义上认同流行音乐[为自己的文化]。他们当中有许多人，在用民族音乐学视角去看待流行音乐之前，就已经很了解它，也许可以认为他们是“在家门口”[at home，双关语，即在自己熟悉的——译注]进行研究。

实际上，民族音乐学中对流行音乐的研究已经有很长一段时间，早期包 *188*
括对美国景观的分析，如查尔斯·基尔（Charles Keil）的《城市布鲁斯》（*Urban Blues* 1966），杰勒德·贝黑格（Gerard Behague）从社会的角度对波萨诺瓦舞（*bossa nova*）的陈述（1973），以及大卫·科普兰（David Coplan）早期对南非城市黑人音乐的权威研究——《今晚在黑人区》（*In Township Tonight* 1985）。但这些研究在彼得·曼纽尔（Peter Manuel）的概论《非西方世界的流行音乐》（*Popular Music in the Non-Western World* 1988）出现之前只不过是风景画上的几个点而已，1990年代紧随其后出现了一股研究的潮流。2000年以后，对（广义的）流行音乐的研究虽有异议，但却成了主流。我们仍然很难从跨文化角度对这个概念进行界定，我所提到的研究并大多不去厘清界限问题。有些曾被归类为“古典”或“民间”的音乐——伊朗乐队卡姆卡尔（Kamkar）和达斯坦（Dastan）演奏的音乐，以及令人想到的在爱尔兰酒吧听到的大量音乐——似乎已经进入或接近大众媒介传播的、文化上常常混杂的娱乐，即字面上广义的“流行”。

其他学科奋起为流行音乐辩护，民族音乐学已经受到了来自它们的重要影响。我们学科的作者们以文化研究或“批评理论”著称，在发展对现代社会的批评中，用一种诠释性的视角来审视音乐生活与流行音乐、音乐与政治的关系（如 Frith 1988，1989）。与其密切相关，出现了流行音乐研究这一独特的领域（由国际流行音乐研究学会[International Association for the Study of Popular Music]及其期刊所代表；基本著述，见 Middleton 1990）。从研究流行音乐的作者撰述中，我们常常很难鉴定他们的学科归属。

约 1990 年以后，在民族音乐学影响下，流行音乐以多种方式展现。不仅如此，更重要的是，它逐渐在民族音乐学理论的发展中占有中心地位，十年间主要的研究有弗吉妮亚·丹尼尔森（Virginia Danielson 1997）对埃及歌手乌姆·库尔图姆（Umm Kulthum）的生活、音乐以及其被接受状况的分析，基尔与菲尔德的《音乐流行风格》（Keil and Feld, *Music Grooves*，1994）以对话形式，通过流行音乐去理解音乐文化中基本的问题，将流行音乐看作为音乐生活的准则，而不是音乐文化全景的一个边缘部分。但民族音乐学家也开始更加关注他们自己文化中的流行音乐。起初，这可能反映了将流行音乐看作为一种独特的“他者”这样的概念，而最终所谓的文化“局内”则成了西方古典音乐及其研究。我们要记住，20 世纪上半叶的导师们赋予流行音
189 乐一种非常特殊的他者性，他们告诫我们要远离这种混合的、劣等的商业现象。到我写这本书的时候，流行音乐的他者性似乎衰退了，我们中一些人开始关注与我们个人密切相关的音乐或由人们创造的这样的音乐——在众多例子中，我要提到的是谢里尔·凯斯（Cheryl Keyes）对说唱乐（rap music）的研究（1996），以及马克·斯洛宾对犹太克莱兹默音乐（klezmer music）的概述（2000）。就像斯洛宾（1992b）将西方音乐看作为一个由各种“微型音乐”（micromusics）交织的网络系统一样，民族音乐学家开始将流行音乐整合到音乐文化这一总体之中。

我不能肯定是否正确地诠释了历史，但对我来说这好像是历史的一系列发展：先是思考“他者”的流行音乐，继而非西方文化的流行音乐让我们将自己的流行音乐——也是一种“他者”——看作合适的研究课题。但随着他者性的减弱，用民族音乐学的方法看待自己的音乐也成为一种规范，这逐渐导致了我们将最终的“局内”——西方古典音乐文化——作为一种合适的研究课题。可能我们不知道，我们会跟随人类学，这是一个曾经坚决研究“他者”的领域，但随着一部早期著作——弗朗茨·博厄斯（Franz Boas 1928）晚年所撰关于他的现代生活环境——问世之后，今天人们日益对西方或国际文化持分析和批评态度。我们看到民族音乐学开始问自己，是否对“他者”

的研究告诉我们一些关于我们——作为西方音乐学术界的学者——自己的情况。我们是否应该去回答关乎我们自己的文化、社会以及音乐的问题?

建筑物上的名字

在大学委员会会议上,有人一再提出一个奇怪的问题,我与来自各系的同事就此相互交换意见。“为什么音乐学院的行为与其他系那么不同?”我最后回答到,那是因为音乐学院的社会模式是交响乐队——是工厂或种植园的翻版,有舞动胳膊、发号施令的指挥者,各个部门有等级结构,有不允许首席小提琴手提升为指挥这样严格的等级结构,有乐队首席(监工)的协调,由他将管弦乐队呈现在指挥(业主)面前。与其他系相比,音乐学院通常运行更加独断专行,几乎他们总是从外面聘请院长,而“下台”的院长很少回到本院担任教职。类似指挥这样的行政人员试图寻找各种方式将自己与教员 190
分开——人类学系或历史系的主任并不是这样。我的同事对我的回答有点困惑,但还算满意。这时我方才感到,可以很自然地比较我在蒙大拿州、德黑兰和[南印度]金奈(Chennai)的经历,看看那样如何有助于我理解并诠释与我一生联系最密切的[西方]音乐文化。

并非只有我一个进行这类比较。早在 1980 年代,亨利·金斯伯里(Henry Kingsbury)就在美国东部一所规模颇大的音乐学院进行田野工作,并发表了报告(1988),在这个报告中,他的调研围绕着“天才”这一中心概念,即音乐院校突出的是现代国际性的古典音乐文化。尽管金斯伯里是很有造诣的钢琴家、钢琴教师以及管理者,他有理由认为自己是局内人,可是他以一种相对传统的意义进行田野工作。他还是进行了正式采访、听课、上课、排练、逐一整理笔记、分发调查问卷。与之略有不同,我研究了两所我已经非常熟悉的音乐学院,以及其他不是很熟悉的学校,将他们组合成一个广义的“中西部音乐院校”(Heartland U. 据作者附注)。我进行了一些采访,但更多是用非正式的观察和交谈的方式,我还把自己多年的经历作为数据。再者,金斯伯里看上去像他所精通的文化中的一名学者,但他好像将自己作为局外人,而在我的项目中我大多担当并感觉是局内人。也许有人不禁会问“这就是田野工作?”我不能肯定我的答案正确,因为在民族音乐学调查者和他们的对象之间不断转变的关系中,田野工作这类经历的特殊性逐渐减弱。我们感到不必再到艰苦环境里去研究、不必再录音、不必再学会演奏一门乐器——尽管我们都可以去做——但我们也要研究在一个非洲录音棚里制作的作品,弦乐四重奏排练的过程,保加利亚民间乐队主管委员会的会

语，以及南印度金奈报刊上的音乐批评，所有这些都可作为田野数据。我们可以宣称，构成我们领域特征的，不是调查技术的独特性而是我们的诠释——来自音乐世界的视角以及人类学“复合整体”的视角。

所以，为诠释这个复合的“中西部音乐院校”整体中的音乐院校，我想到的解决办法，就是以三种声音来展现我自己：传统的民族音乐学家，“本土资料提供者”，以及我自己假想的、称为“来自火星的民族音乐学家”这个人物，这样的目的是试图想象一个完全无知的、十足的局外人来到我们音乐系大楼将会怎么想，将会得到什么印象。最后这个人物给了我最好的洞察。我看待音乐学院的四种方法是：(1)由神职人员崇拜和诠释的大作曲家所主宰
191 的宗教体系；(2)由为了不同目的而将自己分成各种对立群体的音乐家社会；(3)在中心音乐的支配下而相互影响的各种音乐的汇聚之地；(4)一套西方艺术音乐的中心曲目，被看做是一种如人类一样相互影响的体裁、作品和风格的群体。我的研究是诠释性的、建议性的，有时候含蓄地带有批评。我所得到的，也希望传达的主要印象是，这是一个由几大作曲家的个性、作品以及原则(如我们想象的)所统治的宗教和社会体系，他们的名字刻在音乐系大楼上面——莫扎特、贝多芬、巴赫，可能还有舒伯特以及较有争议的瓦格纳(在这个假想的社会中他有时是反面角色)。

还有其他人从民族音乐学的角度来看待西方艺术音乐。克里斯托弗·斯莫尔(Christopher Small 1987,1988)分析了西方典型的音乐机构。芬尼根(Finnegan 1989)，调查了一个英国城镇的音乐生活，颂扬诸如城镇管乐队和合唱团这样的机构，如何将艺术音乐转化为本地音乐。在这方面，我们又遇到了中心问题：是什么因素决定了一个社会选择其音乐风格和特征？那一定关乎人们相互联系的方式。但为什么这些等级制的、权威性的形式，诸如歌剧和协奏曲，最为艺术音乐的听众喜爱？它们反映了我们想拥有的那种社会吗？我不得不面对各种不同的答案。谢勒梅(Shelemay 2001)也探讨了西方艺术音乐的一个分支——1990年代发生在波士顿的“早期音乐”运动。也许这种研究更加具有民族音乐学的典型特征，因为那涉及整体中一个独特的音乐社群，这一社群致力于表演通常不为主流人群所理解的一种音乐“他者”。还有朱迪思·贝克尔(Judith Becker 1986)的努力，一方面是民族音乐学家的平等主义，另一方面是必然推崇欧洲古典传统的主流学术文化，她居间进行协调，并在其结论中明智地断言(抑或会因绝望而放弃?)：人们衡量西方艺术音乐和其他的音乐，运用了双重标准。

但是用暗含批评的方式去写关于我所喜爱的机构，对我来说似乎有难度。这是我自己的音乐文化，但它呈现出许多我所不喜欢的含义——诸如

管弦乐队、任何两种同时发生的现象中通常其一明显占优，这类事实都暗含着独裁现象以及严格的等级结构——我不知道该如何对待。金斯伯里的论断似乎呈开放性，认为在某些方面，音乐学院是一个理想之地，因为它能够提供必须经历一系列磨难才得以完成的音乐教育。

从玫瑰碗到佳美兰

在家乡做田野工作与在国外做田野工作感觉不同。我知道我在蒙大拿 192
做得不好，但当我离开印第安保留地之后就不再担心；而在厄巴纳，我周围的学生和同事都看在眼里，再要做得不好，我就会一直耿耿于怀了。我的一些黑足人朋友曾因我对他们的行为感兴趣而喜欢我。即使我在伊利诺伊的同事似乎也不明白，为什么厄巴纳的音乐生活会有意思，但他们对此只是笑而不语。可是在家门口做田野工作这个概念——即了解田野工作技术以及相关问题的方式——自然成为研讨班（之前先派学生回家从他们的祖父母那里收集歌曲）的标准议题。我的一群学生（见 Livingston 等所编 1993）调查了当地的机构和活动，如旅馆的背景音乐、大学交响乐队和俄国民间乐队的排练、韩国鼓乐队及其教堂唱诗班的社会结构，但还不止这些。

最有意思的是，在不同的年份对厄巴纳一个称为玫瑰碗（Rose Bowl）的大众酒吧进行的两次调查，这是一个乡村西部音乐的乐队之家，以其曲目众多而闻名。调查者之一是一位美国研究生，另一位是巴西的民族音乐学家，他们都采用了类似的方法：参加一些晚会，对曲目进行录音，记录出席的人数和类别以及他们所属团体的类别，还有一些“无法预料的因素”，如谁与谁讲话，或谁与谁一起跳舞。他们采访了酒吧老板、雇员、音乐家以及抽样调查的一部分顾客，了解他们的背景、对音乐的参与，对酒吧、乐队以及歌曲的评价。虽然该酒吧并不声称所谓“不排斥任何”（inclusive）顾客，这位巴西人发现他自己比较受欢迎；他得出的结论是：该酒吧很在乎政治派别及潮流；而那位美国学生（他的版本已发表：Hill 1993）则将该酒吧看作是社群的表征。两人均住在离酒吧一两里之内的地方，可以说，两个人都被看做既是局内人又是局外人。

一种与之对比的“家门口的田野工作”，即是参与由学校机构主办的非正规乐队，这种活动于1950年代始于美国，随后被加拿大和西欧广泛当作教育体系的一部分。乐队再现了多种文化以及文化区域——1990年代末，我们在伊利诺伊大学拥有津巴布韦的姆比拉琴（mbira）乐队、安第斯山排箫乐队、大量的巴尔干和中东乐器的乐队及合唱团等等，而其他学校拥有多种团

193 体，中国乐队、日本的雅乐和歌舞伎团体、西非的鼓乐队和高级生活(High-life)爵士乐乐队，以及具有标志性的乐队——爪哇的佳美兰乐队，或只是爪哇多种佳美兰中的一种。这些乐队在引导西方学者接触他者音乐的过程中起着重要的作用，为田野研究准备了某几种音乐，向更广泛的学界人士和当地社区展示了亚非拉的传统。在某些方面这些乐队也成为田野工作的中心，因为它们带给参与者一些重要的问题、重要的文化原则，这些原则因正遭到破坏而引起人们的重视。因此，参与者以田野工作者的视角观看佳美兰排练，可能不得不注意以下问题，如曲目的本真性以及学习的过程。(例如：佳美兰老师教授美国学生时所用的方法与他在家乡所用的是否一样？表演中，学生个人在音乐方面是否遵从爪哇佳美兰所反映的那种传统社会结构？)在家门口(这里指美国——译注)研究、排练、表演“他者”的音乐被看作是田野工作之一种。但这是一个比较复杂的问题：人们是在学习爪哇音乐文化，还是学习自己家乡某个机构中的美国音乐文化？

旅行者和朝圣者

我们可以想象，几个世纪以前，歌曲通过一对一地学习，缓慢地从一个村庄传到另一个村庄——尽管我们知道，确实在古代的欧洲和西亚就出现了周游四方的音乐家——所以威廉·塔珀特(Wihelm Tappert)将那些渐进式流传而改变音乐景观的旋律称作“不屈不挠的旅行者”。20世纪末，正是人类的旅行成为音乐经历的主要根源，成为音乐——声音和行为的体系——产生变化的主要根源，也成为个人的音乐文化变化的主要根源。许多人通过他们旅行中的音乐活动的经历来塑造自己的音乐生活；更为重要的是，许多文化见证了它们自身是如何得以向旅行者表征的——它们可以选择或创立用音乐和舞蹈向旅行者表征自己的独特方式——这成为其跨文化关系的一个重要方面。这些文化也建立了通过音乐和舞蹈向旅行者听众表征自己的特殊方式，有时旅行者也将这些其中一些表现方式再度引入到自身的文化经历中。可以肯定，这些文化发现旅行者的娱乐能够成为经济
194 中的一个重要因素。现在旅游成为文化接触的一种主要方式，对于艺术来说尤其如此。开发能为旅行者提供很好娱乐的传统艺术、形式和体裁等新形式，成了艺术家工作的一个重要方面，同时也是关注文化政治的政府官员的重要工作。旅游已帮助音乐家、舞蹈家和艺术家保存古老的形式，同时也发展多元文化融合的风格和体裁。

艺术旅游——以及反过来，艺术家的巡演——并不像上述那样是新鲜

事物。据费尔德曼(Feldman 2002:107)记载,18 世纪从欧洲去[土耳其]奥斯曼帝国的旅行者,往往参观苏菲教派的神殿,观看其托钵僧的舞蹈表演。在 1760 年代,[英国人]查尔斯·伯尼(Charles Burney)巡游欧陆去听音乐,与音乐家交谈,目的的是报告自己的发现(如 Burney 1776~89)。19 世纪末,美国土著歌手及舞蹈者去欧洲巡演;美国西北海岸演出团的巡演,引发了卡尔·施通普夫(Carl Stumpf)1886 年对印第安贝拉库拉人(Bella Coola)的研究。世界博览会的发展,诸如 1893 年在芝加哥举行的哥伦比亚博览会,将来自各种文化的音乐家、来自欧美的旅行者聚到一起。但当然,喷气式飞机旅行的发展使旅游和巡演成为一种产业。以旅行者的语境观察音乐,即以另一种方式重新界定“田野”的概念;这种探讨田野工作的方法,更多同“家门口的民族音乐学”有关,而同观察孤立的社群关系不大。

1980 年代末的人类学家开始对旅行及类似的交流产生兴趣。最重要的研究出自詹姆斯·克利福德(James Clifford 1997)、巴巴拉·基尔森布拉特-金布利特(Barbara Kirshenblatt-Gimblett 1997)以及爱德华·E. 布鲁纳(Edward. E Bruner,如 1996,2005),他们对旅行的研究包括:印度尼西亚(苏门答腊)、加纳(主要是由寻找奴隶贸易起源的非裔美国旅行者进行调研)、东非(欧洲旅行者探求与东非旅游[safari]相关的文化娱乐)、美国土著的帕瓦仪式(为土著、白人旅行者及白人舞蹈爱好者所举办)、以及伊利诺伊州斯普林菲尔德的林肯纪念堂等。在他们音乐的消费中,旅行者通常希望能够看到本真的、古老的,显然非西方或非正规的东西;但他们也希望,自己得到娱乐的东西,不超出他们西方音乐趣味的语境所能容忍的限度。文化政治机构、游览及旅馆管理部门试图满足这些需求,但他们也希望能够促进人们对艺术能力的尊敬,以一种多族裔国民身份的语境展现艺术。应用人类学或民族音乐学的目的也可能起作用。例如,诺曼·惠滕(Norman Whitten)是伊利诺伊大学的一位人类学家,他是长期研究厄瓜多尔的舒阿(Shuar)文化和卡内洛斯·基丘阿(Canelos Quichua)文化的学者,他为那些民族重要的艺术品进入美国而创建了一个基金会,用赚来的钱资助一个医 195
疗诊所。这种交易对于土著艺术家来说得益不少,于是他们扩展自己的音乐风格,开始使用不同的艺术体裁和主题,这样提供了田野工作者如何影响“田野”文化的例子。还有类似情形,许多近期的作者引用了一些也许比较平凡的例子,例如,坦泽尔(Tenzer 2000)、巴坎(Bakan 1999)以及萨基西安(Sarkissian 2000)。但直到 1990 年代前后,旅行才开始真正成为民族音乐学中的一类课题;在这之前,尽管我们意识到它,但我们往往不屑一顾,也许将它看作是不受欢迎的跨文化联系的结果或只当它不存在。

如何开展对基本上是跨文化这类过程和关系的田野调研，这个问题依旧有待于当代田野调研者去探讨。巴茨和库利所编的文集（1997）附带提到了它。《伽兰世界音乐百科全书》（Garland 1997～2002）的索引卷里，关于旅游的词条大约有一百条，但没有综合性的讨论。好像人们已经开始关注它。但恐怕会有许多学者禁不住要问：旅游是如何与田野工作的概念相吻合的；他们以旅行者的角色仔细研究旅行者、文化承载者以及他们之间的相互关系。

我们至少可以回顾一下［英国文艺复兴早期的作家乔叟的］《坎特伯雷故事集》（*Canterbury Tales*），书中反映了一个久远的关于朝圣叙事的传统，朝圣在朝圣者的生活以及他们的社会中是非常特殊的事件，是文化交流尤其是艺术和音乐的交流中特别重要的场合。朝圣者的经历可能与旅行者的经历相似，但朝圣本身是一种社会事件，参与者之间的互相影响尤为可观。民族音乐学家直到现在才开始关注朝圣，尽管其中一部分人的主要目的是关注音乐庆典。有各种各样的朝圣。我想到的事件如，在蒂鲁瓦亚鲁（Tiruvayaru）举行的一年一度的蒂亚加拉亚（Tyagaraja）的周年祭（aradhana），它吸引了数以百计的卡纳蒂克音乐家来歌颂这个伟大的作曲家，而且——他们突然放声齐唱（普通音乐会上往往独唱，作者附注）——演唱多首他的歌曲。或者某些节日，如在萨尔茨堡举行的纪念莫扎特的节日，或在拜罗伊特市举行的瓦格纳作品表演季。在那一方面还有，约从 12 月 15 日到 1 月 8 日在马德拉斯（金奈地区）举行的所谓的“音乐节”，在这期间，卡纳蒂克和一些其他地区的音乐家举行几十场音乐会，一天最多有二十多场。在所有的案例中，来自不同社区、族群、民族的人们聚到一起，平常我们不能在同一个场所见到的表演者聚到一起表演音乐。其中的一些朝圣关注其对象——即圣
196 地、节日；也许其他的更有意义，关注的是从一个集合地到最后的终点这样的长途跋涉过程，关注人们相互谈论的事情、一起演唱的歌曲或为彼此演唱的歌曲，以及沿途各站所播放的音乐。博尔曼对朝圣的研究是民族音乐学中少有的对朝圣的研究之一（Bohlman 1996），他描述了自己在中欧和东欧所经历的不同类别的朝圣，讨论了它们国际性的音乐过程中所含有的特殊意义。这是否需要特殊的田野方法？可能不需要，因为朝圣中的人们就是一个社群，研究它就像研究其他音乐社群——也许是多元音乐的社群，例如村庄的居民或教育机构人士。但这是一个临时存在的社群，它将来自不同文化或同一社会的不同部分，可能平常不联系的人们聚集到一起，这种临时的相聚为研究音乐文化的、社会的、音乐的相互关系提供了一个特别的场所。

第15章 你认为自己在干什么？当地人的视角

谁拥有这种音乐？

讲座过后，人类学专业的学生在里屋聚集，边喝咖啡边讨论。大部分学 197
生还是比较恭敬的，但一位带西班牙口音的年青人皱着眉头沉默了一会，然后插话，听起来好像有点不满，他问："你认为自己在干什么？你怎么研究别人的音乐？"对于我们这个专业来说，这是一个奇怪的问题，因为所有人都在研究其他人的文化。随后许多人作出了各种各样的解释，但他不赞同。大约从1960年开始，这类问题就开始不断出现，最近几年，民族音乐学家不得不阐述其中许多含义。诸如：我们对于外国文化音乐的研究是不是一种剥削？是否必定会对其人民和传统产生有害的影响？或产生他们不希望的影响？我们是否在经济上利用那些当地音乐家？不管怎样，局外人能够"正确理解当地情况"吗？难道人们不应该控制他们自己如何被别人表征的方式吗？任何一个社会的民族音乐学家不该有调研他们自己音乐的要求吗？因之，难道我们（在北美和西欧）不应该帮助每种文化发展自己的民族音乐学吗？人们允许我们研究他们的文化，难道他们就没有权利期望我们的研究在某种程度上会带给他们好处吗？

这些问题涉及许多不同的争议，包括各民族之间、族群之间甚至个人之间的权力关系问题；知识产权的概念问题；文化界限和音乐界限的问题——是一种音乐还是多种音乐？——以及仅仅归结为简单的个人诚信和知识诚
信这类问题。民族音乐学家正不断关注这一堆问题，归结一下就是音乐的 198
所有权问题、拥有音乐的权利问题以及拥有音乐信息的问题。他们甚至将研究中涉及到这些问题的方面分离出来，统称为"伦理"，这样比较便利，但不一定准确。

如果说学者们仅仅是在近期才断定音乐不是一种通用语的话，那么对于那些民族音乐学的创建者来说，这一论断一直是显而易见的。无论何方，

人们都很乐意讲“我们的”音乐和“他们的”音乐，将他们自己同特定的音乐联系起来，关注局外人如何对待他们。在田野中，民族音乐学家不一定能轻易为人们所接受。“喂，老兄，你在这里干什么啊?”这是小巷里从我身旁走过的一个黑足人所问的问题，显得不屑一顾。他非常清楚我在做什么，只不过是讲明他不喜欢我做的事情或我本人，也不想听到解释。其他地方的田野工作者可能会受到更为特别的怀疑——被看做是间谍、剥削者、进行可恶比较的人。或者他们可能会为当地人所容忍，既令人讨厌、但又必不可少，因为他们能帮助维持当地文化的完整性。

实际上，“伦理”问题在我们的研究工作中无处不在，它关注田野工作者和资料提供者——或曰受访者、老师——之间的关系，但衍生出多种其他关系，可以略举一二：一种职业如民族音乐学与另一种职业如音乐家的关系；工业化国家和发展中国家的关系；富人同穷人的关系；国家同部落的关系。“伦理”包括了态度问题和实用性问题，学者对老师的尊重问题，以及报酬的规范问题。也包括这样的问题：在多大程度上，作为局外人的学者有权评判一个社会未被人们注意的更大利益，这里涉及罗列比较(juxtaposition)普遍有效的，但受文化制约的一些价值观。最基本的问题是谁拥有某一音乐，不拥有该音乐的人们是如何对待它的。民族音乐学的口头传统记录了一些糟糕的情况，如关于音乐家的：记录了他们的气愤，因为在没有他们知晓和同意的情况下录制了他们的歌曲，还有他们的苦恼，因为用于研究的表演突然出现在商业唱片上，他们对泄露秘密的同胞感到气愤；还有关于亚洲学者的记录，他们担心得不到在他们国土上录制而现在保存在欧洲档案馆中的录音；关于澳大利亚土著的，记录了他们的不安，因为没有人费心去录制他们的音乐，即使那些音乐广为人知；关于非洲教授的，记录了他们的恼火，因为他们只能用破旧的仪器进行研究，而他们的同僚美国人则使用最优秀、最先
199 进的设备。诸如此类的问题，都是欧洲和北美(以及其他地区)城市人群对世界大多数民族的经济和政治剥削所产生的直接或间接的结果，也是世界各民族对音乐的性质和所有权、功能和力量所持有的各种不同观念的结果。

实际上，民族音乐学历史上几乎没有涉及“伦理”这一重要的相关主题。但民族音乐学会议上关于该问题的正式与非正式的讨论频繁出现，尤其是1970年以后的美国，我们这里所谓的国际关系那时已转变成为国际性[交流]的会议场所。民族音乐学学会(简称SEM)设立了一个伦理问题的常务委员会已有三十多年的时间(见始于1974，1975，1977年的报告)，国际传统音乐学会(International Council for Traditional Music)在其决策机构里，已正式处理这个问题。但除了上述那些糟糕的情况，几乎没有就这个问题形

成概念，没有就新入行的学者的特定政策指导达成共识。在一个对该问题思考性的总结中，斯洛宾(1992a)以七种情况进行了阐释：发现罕见的乐器，制作记录片，分配唱片版税，从某社群得到进行部分调研的许可，学者带着自己的老师在美国巡演所出现的问题，唱片套上的文字说明，以及发表某人自己的发现，须反思这会给研究对象造成什么影响(reflexivity)。以下各节从三个角度探讨伦理这个问题：田野工作者与其老师或受访者个人之间的关系，学者对其所研究的社群的态度，以及各现代民族国家之间的关系。

不要告诉他，那是我们的秘密

在民族音乐学历史的早期，大多数出版物力图为人们展现一种单一文化的印象。通常我们并不知道，一首记录下来的歌曲是谁唱的，也就是说，一个部落或村庄的任何一个人都唱过这首歌或曾经说过相同的话。也有一些值得注意的例外：施通普夫在他里程碑式的印第安贝拉库拉人(Stumpf: Bella Coola，1886)的研究中，特别提到并描述了与他的歌手努特斯鲁斯卡(Nutsiluska)的几次合作。登斯莫尔(Densmore)在她的许多著作中都一直坚持将歌手的名字写在记谱的下面，详尽引述文化承载者的材料。但很多情况下并非如此。人类学早期的文献资料也是这样，尽管在传记材料方面有一些众所周知的例外情况，但资料提供者的身份以及他们在社群中的特定地位通常是不对外宣布的。人们强调，提及资料提供者是一种例外，卡萨格兰德(Casagrande 1960：x)在他的一本著作中反对人们崇尚这种匿名性 200
(impersonality)。然而顺便说一句，也许是因为民俗学家仅研究自己的文化，在这一点上他们不同于人类学家，故在他们的著述中，长期就有将资料提供者看作具体的人这样的传统。

也许似乎很奇怪，竟然不把其他社会的成员看作是人，而几乎好像就是植物群和动物群的标本。然而往往这也并非出于恶意。田野工作者不可避免要与歌手和演奏者结为朋友、依靠他们，尽可能帮助他们、付给他们钱；在平等对待所有人类的大方向中，这些小姿态仍有所欠缺，但是他们不会为此而感到内疚，相反他们往往很担心，因为自己只见树木、不见森林。1960 年以来，资料提供者以及他们的一些政治代表开始反击，这样人们又转而为工业化国家、富有阶层和大公司麻木不仁的态度而感到内疚。

我相信，大多数早期的民族音乐学家并没有简单地忽略人的因素。为了在尤其是关于人类群体的音乐这一领域中进行所谓纯科学的研究，他们认为必须把个体主要看做社会的代表。应分别对待他/她的个人才能或成

就。所以我认为，诸如乔治·赫尔措格（George Herzog 1963）和约翰·布莱金（John Blacking 1967）这类显然有人情味的人，肯定与资料提供者和老师关系密切，但除了一些泛泛一般性的鸣谢之外，他们都极力避免提到资料提供者的名字，而弗朗西丝·登斯莫尔（Frances Densmore）乐于展现美国土著歌手的成就，对科学性不太感兴趣，给出了歌曲的演唱者姓名。

这种普遍避免提及、泛泛鸣谢资料提供者的现象也有许多其他原因。1971 年，美国人类学学会（见 SEM Newsletter January-February，1974）正式通过“原则宣言”（Statement of Principles），主张为了保护资料提供者在他们社群和民族中的利益，知情者需要、也有权利保持匿名。实际上，在我的经历中，资料提供者和老师常常关注自己的名字和态度不被泄露，同样也关注他们自己应得到适当的赞誉。截止到 1990 年代，至少在民族音乐学领域，匿名问题大大减少。现在，世界各国的音乐家都一致期望自己被作为个体来对待，期望由于对我们文献的贡献而得到我们的赞誉。他们比以前更了解西方音乐界/全球音乐界，他们中的许多人期望能够参与到音乐界的活动，且能从中获益。

大约 1965 年以后，民族音乐学家开始转变他们对资料提供者和老师的态度，紧随人类学关注点的转变，许多人开始专注于亚洲古典音乐研究。在
201 研究中发现了著名教师以及国际性艺术家这类角色，这促使学者们将他们看作自己所研究文化的代表，同时也看作凭借他们自己功力而早有成就的伟大艺术家。截止到 1970 年代，这种态度也完全延伸到对其他大洲的研究。伯利纳（Berliner 1978）描述了南非许多肖纳族（Shona）姆比拉琴（mbira）演奏者，他花了一个章节来介绍其中一个著名演奏者；伯利纳花了 6 年的时间才让这位演奏者相信自己真正对他的音乐感兴趣，然后他才给了伯利纳一条重要的信息。这位姆比拉琴艺术家最后得出结论，对他的村民说，“这位年轻人确实是认真的，我想我能够告诉他（关于姆比拉琴琴键名称的）真相了。”但即使到那时，村民还对那位老者说，“不，不要告诉他；那是我们的秘密。”（1978：7）那些村民认为，那是他们自己专有的信息，属于他们社群；他们有权决定是否与外人分享。截止到 1990 年代，正如科普兰（Coplan 1994：244－47）和图里诺（Turino 2000，主要是 4－12）分析的那样，关注音乐家个人以及他们在文化中的特殊性，已成为研究各种音乐的一个主要组成部分，那样有助于让大众媒介传播的流行音乐引起民族音乐学界的关注。

这一个村庄有自己的音乐秘密。而另一个地方的音乐则可能都归个人、氏族、部落、民族，乃至全世界所有。民族音乐学家如何进行研究，很大程度上依赖于某个社会关于谁拥有音乐这样的思想。黑足人再次为我们提

供了一个有意义的例子。至少在20世纪初，根据归部落所有还是个人所有(Wissler 1912:27)，是有限定的还是可以转予他人的这类准则，黑足人似乎将歌曲分为三类。截止到1960年代，人们实际已不再遵守这一分类体系，或其意义已经不大。可是到了1980年代，尽管不普遍，这种现象又开始在黑足人中复苏。也许那一直限于理论上而非实际运用中，但某些歌曲属于特定个人这一基本思想在1970年代依旧存在。因此，对我的收集做出贡献的歌手会说，“这是我的歌曲，因为是我创造的，”或“这首歌曲是我母亲教给我的。”与他们交谈给我留下了这样的印象，即任何官方的限制或法令都行不通，这类事情确实没有得到认真对待，但若别人演唱自己的歌曲，歌手或歌曲所有者可能会感到有点不自在。关于南非文达人(Venda)，布莱金(Blacking 1965:36-45)指出，各级族长掌控着多种音乐表演，在没有特定各级行政领导的同意下是不能表演某种乐曲的。在伊朗，古典音乐老师不说那是教学，而说将材料“给”学生，这也意味着他的拉蒂夫是他自己所“拥有”的，所以就有给或不给你的权力。美国乃至世界的版权法为创作者所创作的音 202
乐提供了很大的控制权，自从19世纪中叶以来，版权体系中传统音乐的所有权这一特殊问题已经成为出版商和作者头痛的事，这也是由国际民间音乐学会(International Folk Music Council)所建立的一系列特定指导原则的主题。在1990年以来的这段时期，通过计算机技术在全球发行音乐、对音乐进行复制的现象加剧了音乐家和音乐业对所有权和控制问题的关注，民族音乐学家一直力图使得与他们合作的音乐家不受剥削(见 Meintjes 1990)，他们起到了一定的作用，如罗纳德·里德尔(Ronald Riddle)和弗莱德里克·利伯曼(Fredric Lieberman)在音乐诉讼中所做的，他们试图为处理学术或知识产权问题提供一个理论范本(A. Seeger 1992)。

但是，该领域中的伦理行为是一种常识问题。我们假设，西方世界中的民族音乐学家应该首先受制于他们自己文化中伦理的普通标准。也没有必要告诉自己的学生，他们不应该对他们的资料提供者就使用录音和信息的意图撒谎，在没有歌手知情和允许下不能录制歌曲，以及依某种标准、为所提供的服务给予报酬是合理的。这些都很显而易见了。毕竟我们知道，在西方的文化中我们不应该撒谎。我们竭力反对警察对办公室或卧室进行“监控”或对电话谈话进行录音。我们可能会关于付费问题讨价还价，但如果遇到孩子时——他们不会讨价还价——则另当别论。政府颁布了最低工资法来保护那些不能够为自己维权的人。我们应该很清楚，不要发表那些人们不愿发表的表演，诸如此类。成为一名正派的人是我们文化概念的一部分，在这个领域中我们应该坚持自己的标准。可以肯定的是，某种程度上

这也是在我们自己的文化领域中做田野工作时最重要的原则。

但除此之外，另一种文化中的音乐所有权这个特定问题也与此有关。例如，田野工作者可能受惠于在社会边缘用某种方式生活的个人——这些人有的是一个传统村庄中受西方思想影响的人，或是为社会所排斥的人，或对现状不满的人。他们可能会为适当的回报或纯粹出于不满，而乐于演唱别人的歌曲，或者录制原本并不普遍表演的材料。处于困境的人可能会屈
203 从于获得钱财的机会——对于受到研究资助的欧美人来说其实只是很少一点钱——可能会透露他们社会的秘密。坚持利用这种机会的田野工作者很可能对所研究的社会体系（以及音乐体系）造成明显的伤害，同样也会损害其他人进行田野工作的机会。因此，民族音乐学家应该谨慎地对待当地社会的观念——谁拥有音乐或谁控制音乐——并应该在文化的限制内进行研究。

老师—资料提供者首先忠诚于他们自己的社会，这一现象也很明显，但有时却被人们遗忘。保罗·伯利纳的老师等了6年，当他认为伯利纳是一名态度认真的学生的时候，他才有权告诉他姆比拉琴术语的体系。他是一名权威，但他让全村集合起来，同意让他传授外人。这是他的音乐，但显然他希望证实自己是在服从本社会的愿望。另外一例，我认识一位著名的伊朗表演家，他发现在自己不知情的情况下被人录了音，他认为自己的那次表演不符合他们文化的音乐技能标准，但却被录制成唱片发行，因此他对欧美收集者怀疑、回避了好多年。他感觉到，那让他在他的同行面前丢脸；正是他与自己社会的关系使他成为一个有争议的人物。

那会大大冒犯他们

部落会议的主席用犀利的眼光看了看我。“如果你四处从那些老家伙那里收集老歌，这对我们有什么好处呢?”我老实交待，可能没有多少好处，但我会付钱给那些歌手，还可以写一些帮助白种美国人理解印第安文化的东西。“好的，继续做吧。我想不会对我们有很大的伤害。”他耸了耸肩，依然对我的工作持一种消极的反对态度，但并不干涉我的工作。我有一阵子纳闷他为什么会反对我。

他们关心我对资料提供者和歌手个人是否公平、诚实。也许在与民族音乐学家接触的早些年，东道主社区成员将这种关系看做是首要的问题。随着他们与田野工作者之间打交道越来越多——尤其是北美印第安人，他们经常陷于困境（如有关一个印第安人家庭的父亲、母亲以及三个孩子与人

类学家之间著名的笑话)——他们也开始表现出对社群以及社群未来问题 204
的关注。因此,如果田野工作者的一个作用是要对他们的文化进行录像、录音以及付印成文而加以保存,他们希望保证资料是“正确的”,所录事实与他们的看法一致。他们担心在文化流失的威胁面前,泄露他们专属的信息是否合适。无论是小型社群还是全球性社群都不断在争论他们自己文化的性质和方向,可是在快速变化的时代,这种争论正在加剧。社群的领导者很可能喜欢指导田野工作者,告诉他们如何操作,但因田野工作者不能够与他们保持一致而逐渐感到沮丧。后者某些明确的诠释甚至更令人不安:如随意的一句话就被夸大为一种重要洞察;完全忽视一首音乐曲目的主要组成部分;当然还有,一组现实生活中的歌曲和说法,却完全用不可理解的结构主义或后现代主义角度去解读。所有这些都让他们怀疑如何对待他们所提供的信息、所教授的东西。因为他们还存在一种担心,田野工作者发现的东西将不可避免用来支持社会中一些先入为主的、可能是负面的观念;有时即使没有贬损的意图,他们这种怀疑也是正当的,前述我的部落会议主席的态度肯定是可以理解的。

在现代文化生态中,那些试图巧妙引导自己民众生存的社群领导者,也许会担忧,即便仅仅一个民族音乐学家的一些活动就足以引起骚动。一些民族音乐学家对这个问题很敏感,他们难以协调两方面的需求——既要保护所调研的社群丝毫无损,又要与同事交流自己的成果,他们只能借助匿名的方式,尽力不让当地人因看到自己在仪式上被拍照、他们的陈述在书中被引用而感到不安。澳大利亚学者凯瑟林·埃利斯(Catherine Ellis)尤为关注自己与土著居民之间的关系,她富于戏剧性地写到:“田野工作者们注意:如果这段材料展现给[土著]……居民,会大大冒犯他们。”这句话出现在一本详细列举涉及秘密仪式的一些资料的书上(C. Ellis 1970:207)。但我想知道,这种关注最终是否有效。非西方社群和民间社群的人们已不再与学术图书馆隔绝。他们经常找出一些关于他们自己的出版物,要求并希望得到这些出版物的复印件。在美国土著社区的书店可以买到艾丽斯·弗莱彻(Alice Fletcher)、夏洛特·弗里斯比(Charlotte Frisbie)以及威廉·鲍尔斯(William Powers)的著作。美国城市社区的人们已对调查中关于他们的东西麻木不仁,因为这样的出版物太多太多,但结论性的著述却很少。而在其他地方,人们可能认为,关于他们的出版物太多,以致消受不起,他们知道单
单一个学者所写的东西就可能长期决定局外人的观点,他们非常关注自己 205
是否被恰当而准确地展现,他们的价值观应受到尊重。

但更重要的是,对我的活动持怀疑态度的会议主席,除了怀疑我是否能

够正确处理事情的能力之外，还关注我所做的究竟能为他的人民带来什么好处。他们很穷，需要帮助（与民族音乐学家研究的大多数情况一样），他想确信他们花费时间和精力为我服务，能够很大程度上改善他们的生活。有太多的事情需要做，不允许敷衍了事。他意识到我靠出书或发行唱片是发不了财的，但他知道我只不过是获益，正在用他们告诉我的东西建立一种职业生涯，他感到他们也应该从中受益。他们给我的东西不应漫不经心加以贬低，不可以仅作为诸如脚注或学术聚会的背景音乐一类的东西。

在这样的语境下该如何正确去做，产生了各种各样的困境。如果田野工作者努力保存旧的、传统的东西，那么可能会满足特定的学术，但也能引起人们的恐慌，害怕社群自己的被看作是极其落后、与世隔绝的。社群领导并非总是乐意鼓励老的音乐习俗，因为他们感到这些习俗也许象征了传统，不再有竞争性，无以应对现代经济和技术问题。除了简单收录所发现的东西之外，收集者还应该做些其他什么事？回顾1916年，当时塞西尔·夏普为在阿巴拉契亚山民中所发现的英国老歌而着迷，认为传教士以及传教学校起了破坏作用，“我认为他们[传教士]中谁都没有意识到，他们所要教化的当地人从各方面都比他们的所谓老师更有文化……例如，在音乐方面。当地人的音乐是纯洁可爱的。传教士教给他们的赞美诗是音乐和文学垃圾”（Karpeles 1967:153）。35年后问题依然存在，如表现在电影《采歌者》（*The Songcatcher*）里。可以说，其他几百个社会中任何一个都是这样。

但另一方面，若没有一些标准的教育手段，这些民间音乐几乎很难生存，所以夏普对一个大约在1915年辍学的女孩大加称赞，顶多也只是一种浪漫情怀而已。如果50年后的部落会议主席还怀疑我让他的印第安人民不要去学乡村和西部音乐，那么可能他会有所迟疑，因为对他来说，那类音乐是一种随着现代乡村生活方式的发展而产生的音乐，采用那种音乐对他的印
206 第安民族的生存是必要的。与民族音乐学家相比，美国土著领导也许更了解音乐与文化其他方面的密切联系。将西方音乐传入非西方社会，民族音乐学家在这方面所起的作用造成了另一种困境。当地居民和他们的政府可能需要西方音乐，而学者则希望保存音乐的多样性。没有简单的解决办法，但这个问题已得到我们领域中早期大师们的理解。霍恩波斯特尔说过：“在非洲，和声的引入会阻止应答轮唱自然发展为复调形式。这是……令人遗憾的。”（Hornbostel 1928:42）1950年代，产生了一种概念和一个亚学科，即应用人类学，它的任务就是以人类学视角为辅助，帮助解决社会问题，尤其是那些紧随现代化和西方化而来的快速的文化变化所引发的问题。人类学家希望帮助当地人，但往往最终冒犯了他们，做一些被认为是有害的事情。

结果，在1960年代末和1970年代初，他们因为做了一些与社会问题不相干的田野工作，或搅和到当地政治里，或干了间谍的事，而受到社会各界的广泛抨击(Pelto 1973:282)。民族音乐学家也受到了这样的批评。但事情并非都是消极的。有些社会乐见局外人的加入、欣赏他们的努力(283)、他们对传统的尊重以及他们对恢复快速消亡的音乐所做的努力(Jairazbhoy 1978:61)。波斯和印度音乐大师们以拥有西方学者这样的学生而骄傲，因为这提升了他们在当地的名声，而且西方学者在怀疑现代化的人面前将这些人的传统艺术合法化。尽管如此，人们经常会有这样的感觉：各社会的人如果得到一定的训练、设备和时间，可以做得更好。有时他们宣称，如果田野工作者不仅与他们分享所有收集、录制的东西(在美国以及其他地区出现了部落档案馆)，也分享研究方法，他们会从中受益。这一观点，再加上人们认为必须比以前更加重视主位的视角，那样的信念使得一些民族音乐学家赞同与资料提供者合作的田野工作，被研究的社群成员实质上成为共同调研者。总之，处理社群的一般原则必须尊重当地人关心公平、恰当和真实这样的共识，必须考虑社群的感受——而并不仅仅是资料提供者个人的感受。

处于现代世界的政治中

不足为奇，自从1945年以来，世界上的政治事件对民族音乐学尤其是田野工作产生了巨大的影响，安东尼·西格(Anthony Seeger 1961)是首先认识到这一问题的人之一。西方音乐家广泛认为，音乐的优点——以及某种神圣性，就是远离混乱的政治，我们现在走出了这种观念，渐渐将音乐看作为政治和冲突的重要武器，并将研究看作本质上是一种政治行为。古尔利(Gourlay，例如，1978)的著作是从这个角度对民族音乐学进行批评的重要著述之一。“第三世界国家”是一群民族国家，其疆界前几个世纪大多由殖民大国任意划定，往往同传统文化或政治单元的边界不符。印度、尼日利亚、印度尼西亚是比较明显的例子。华沙条约的瓦解以及随后1990年左右苏联的解体产生了广泛的变化，这些变化对音乐研究具有重要的影响(见 Slobin 1996年文章)。不用说，这些国家，还有拉丁美洲建立的历时更久的国家，最终将会要求自己有政治和文化上独立的权利，这终将包括有权决定在他们的领土内进行什么样的研究，最后还有给予自己的公民优先进行这类研究的权利。在1960年代和1970年代以后，简单而毫无问题地开始工作、研究音乐，或在世界上大部分地区——实际上也在美国国内的土著领地内——进行人类学田野工作，对于北美或欧洲人来说越来越难了。

当然有一些苦恼；可以指出，如来自印度和尼日利亚的学者在西方研究美国和欧洲的文化毕竟也受到欢迎。很难做出一个公正的比较，因为研究生年龄以上的少数亚非学者不断而且仍将继续来到西方，他们通常在欧美学者的影响和指导下完成人文社会科学方面的研究。除非有更多的亚非学者建立起他们自己的职业生涯，否则来自西方的田野工作者的数量总会超过本土学者，而西方学者拥有先进的设备，能够决定需要研究什么、该如何研究。正如小型音乐社群常常感到自己的文化遗产由于在西方出名，实际上正从本土消亡，因此新兴国家有理由开始注意保护自己的民族文化遗产。因此，有时候他们还是坚持如部落那类历史更悠久的文化小单元曾经持有的观念。他们要确保文化遗产受到保存、得到正确的研究，国家能够从文化研究中得到好处。他们也想得到亲自做研究的机会。

这是一种新情况。前述部落会议主席基本的假设是，他的部落的成员
208 最了解自己的文化应该如何研究和呈现。虽然比较主义者可能不会轻易接受这种观点，但如果人们接受这一事实：作为一个社会单元的部落长期保持着完整稳定，那么就很容易证实[上述那位部落会议主席的说法]了。然而，将这种观点延伸到新建立的民族国家好像不太合理。必须承认，在研究居住在日本的阿伊努人（Ainu）的音乐方面，日本学者要比非日本学者更具合法的理由，阿伊努人可能认为他们自己与日本人之间的关系比与美国人的关系更为密切。蒙大拿的黑足人，就算他们自己也是美国公民，也不可能不关心究竟田野工作者是一位美国公民还是加拿大公民或是法国公民。所以，在近期的一次会议上也产生了同样的问题，来自爪哇的印度尼西亚学者指出，他们在苏门答腊（Sumatra）或苏拉威西岛（Sulawesi）调研的时候真正成为了某种局外人，他们自己因为殖民主义的旧问题而受到指责。尼日利亚拉格斯受过大学教育的豪萨族居民，在豪萨人村子里调研时实际上很可能是局外人。当然，正如我们以前所提到的那样，问题是什么因素让你成为“局内人”，一个真正的局内人是否能够做田野工作。但除此之外，政治的变幻无常使得文化单元的身份极其复杂化。

对于新兴民族国家的民族是如何受到北半球工业大国的剥削，我不需要详细解释。一般情况下，民族音乐学家站在反对者之列。与典型的传教士、军政当局者或商人不同，虽然他们有时比较笨拙，但他们力图展现与他们合作的各民族其文化富有价值，应予以平等对待，应该鼓励保存他们的传统，让全世界知道他们的成就。与一部分人的观点（例如 Danielou 1973：34－39）相反的是，民族音乐学家并不是简单地指责他国的奇特、嘲笑他们的落后或试图证明他们正在研究过时的现象。所以，很奇怪，面对亚洲、非洲

以及拉丁美洲学者要求参与他们的研究，有那么多的西方民族音乐学家为自己的所作所为感到内疚。我认为不需要感到内疚；但非西方学者必须参与，且应该这样做。无论如何，新建立的民族国家得到了公认。正如英国曾经是由几个日耳曼人部落、凯尔特原住民(foundations)以及诺曼法语入侵者共同锻造的一种统一的文化，印度、印度尼西亚、尼日利亚建立了国家，无论内部如何多样化，都各具自己不同的文化。民族音乐学家要学会从思想和政治上以各国自己的角度来看待这些国家。

各种政府治理下的各个国家都有这类基本的假设，即音乐是一种商品。 209
政府相信，他们拥有在自己境内创作、表演以及传播的音乐，且有权控制它。根据1978年以前我在伊朗的经历来看，伊朗国家电台以及艺术部并没有对录制和播放各种少数族裔的歌曲演唱而感到不安，但政府部门思想明确，应该允许什么人——公民还是外来者——收集音乐，以及如何收集音乐。在1978年革命之后，我的这种经历必然更加强烈地得以再现。由中央政府负责少数族裔的福祉(肯定不是一直都做得很好)。所以，虽然世界上一些新兴国家欣然承认西方的田野工作者，还有一些国家却不承认，但所有这些国家都有控制他们的权利。这些新兴国家需要什么？田野工作者对它们的音乐家和学者承担什么样的道德责任？怎样才能确保这些国家长期的欢迎和合作？民族音乐学家们能够给它们什么？对此我只能提出两种可能性。

国家有权得到在其境内收集的文化制品。对于我们来说，这里指的是录音及其说明性文字。在国家档案馆或主要机构中保存复制品是满足这种需求的一种便捷、自然的方式。而这好像是带着煤炭去英国[煤都]纽卡斯尔，在许多国家，人们相信国家遗产正处于消亡中。虽然当代的民族音乐学家可能对此不太感兴趣，但正是通过简单的保存，这些民族音乐学家才能够更好地为他们的合作者服务。与此相关的服务就是帮助当地图书馆保存他们的文献，以及出版关于他们民族音乐传统的唱片。许多著作在北美和欧洲出版，连当地官员和学者都不知道，尽管他们往往不喜欢最终读到的这类著述，但他们渴望了解西方学者如何谈论他们。

在国内外田野实地，进一步将当地人训练成民族音乐学家，是另一种增进非西方人研究能力的方法；与之相关的是局外人与当地的学者在平等和共享成果的基础上所进行的共同研究(Hood 1971:371－75)。第三世界的政府积极培养对当地音乐家的尊重，所遵循的也是同一路线。还有更多方面，但这些解释已能说明问题。以下这一点似乎是常识，也是人们的信念，即本质上所有人都是平等的，他们的价值都应得到同样的尊重，再加上一定程度上理解关于资料提供者、部落、村庄或国家的音乐所有权这类敏感的观

念，所有这些都可以作为人们最好的指导原则。

多种民族音乐学

210 每种文化都有权首先决定该如何表征自己，其次，每个社会（称为“国家”）对其音乐产物具有直接的控制权，这些信念已经汇聚起来指引欧洲和北美的民族音乐学家去进一步承认并支持世界其余地区民族音乐学的发展。这尤其可能意味着帮助各个国家的机构，如在印度、伊朗、尼日利亚和津巴布韦，训练当地的民族音乐学家——或也许还有当地的音乐家或教师——以使这些当地人在西方也具有竞争力。这种训练在某种程度上已经完成，不难举出一些突出人物——如陈文凯（Tran Van Khe）、小泉文夫（Fumio Koizumi）、J. H. 恩凯蒂亚（J. H. Nketia）、纳齐尔·杰拉兹博依（Nazir Jairazbhoy）、何塞·马塞达（Jose Maceda）以及霍尔莫茨·法尔哈特（Hormoz Farhat），可惜还有许多没有提到；还有大量成就卓越的，虽然在国际上不是很出名的学者。在不同程度上，这些学者将自己称为“加纳”或“日本”民族音乐学家，或只是称为民族音乐学家，而且是印度人或秘鲁人。然而，在我们对学科历史的一般理解中存在一个问题，那就是：在多大程度上，他们将自己看作是他们家乡音乐文化的一部分；又在多大程度上，他们自己音乐经历中的那些原则形成了他们学术的方法和结论。

这个问题从几个方面影响着我们。一个影响是，我们有必要将民族音乐学历史的概念从霍恩波斯特尔范围狭隘的精神导引拓展到赫尔措格、梅里亚姆和布莱金。布卢姆（Blum 1991：4－9）按照出生的国家和地区列举了民族音乐学历史上生于1905年以前的学者，展现出该领域非常广泛的世系，来自于俄罗斯、中国、中亚、拉丁美洲的学者都参与了本质上是民族音乐学的活动。承认音乐学术的传统属于音乐文化的部分，这还是有待研究的东西——如罗厄尔（Rowell 1992）和希洛阿（Shiloah 1995）所做的——这种承认是“自然的事”，但这种态度至多是将这些学术传统客体化，并把“我们的”民族音乐学分析强加给他们。

第二个影响就是将现代西方民族音乐学看作仅仅是众多可能的“民族音乐学”之一种。并不是所有人都能接受这个概念，那些关注实验室比较分析音乐作品的学者（例如 A. Schneider 2001，尤可参见第490页）特别喜欢区
211 分科学事实和社会科学诠释。但我们逐渐开始接受基本的假设、文化原则和价值观在民族音乐学事业中的重要性。所以，就像一种文化拥有它自己的民族植物学和民族历史学一样——对植物和事件这样具有无可争议的发

现有着自己的诠释——现在谈论各种民族音乐学是有意义的，它们各自基于公认的定义以及特定文化的指导原则。雷古拉·库雷西(Regula Qureshi 1999,2000)明确地强调并证明有充分理由考虑多种音乐学。但如果我们开始谈论印度、中国以及阿拉伯的音乐学，我们不久就会将诸如性别取向的女性音乐学和同性恋音乐学这些概念加入其中(如 Moisala 和 Diamond 2000 的文集;Solie 1993)。认识到这些变化的视角对我来说完全有意义，但将民族音乐学界划分为很多个分支可能会存在危险，即使我们(研究者)发生了逆转，从认识到自己不能置身局外，转为一种过度诠释以至我们彼此之间无法交流。

如果有"印度民族音乐学"、"中国民族音乐学"以及"非洲民族音乐学"的存在，那么是否真的有一种"西方的"民族音乐学呢？我们大家肯定都知道有一套主要的文献，我们称之为"主流"。但北美、英国、法国、意大利民族音乐学家的基本观点或代表性观点都是不一样的。实际上，美国民族音乐学学会总是首先会将自己看作是一个由个体组成的协会，不管这些个体是谁，其次才将他们与学会的北美根基联系起来，可我们学会近期受到了来自欧洲民族音乐学研讨会(European Seminar in Ethnomusicology)的挑战，能稍稍与我们抗衡，随后在 1990 年代，美国的学会又受到了来自英国和法国的学会、伊比利亚和巴西的学会，以及其他地区和国家组织的挑战。我不知道是否可以这样概括。美国民族音乐学学会很明智，避免公布一种该学会自己所坚持的正式定义。而北美以外地区的组织则更多关注世界对他们地区的研究；一些组织允许更进一步密切历史研究与民族音乐学研究之间的联系，另一些则更加关注传统意义的民间音乐。对于一些组织来说，保存传统特别重要，而对于其他的组织来说，理解当代城市音乐文化则特别重要。他们各自对待田野工作的时间长度、强度以及方法的态度都是不同的。这些不同最好被看作是独特的风格。在很大程度上，北美以外的民族音乐学家更熟悉美国和加拿大作者，而反过来看，后者则不熟悉前者，北美以外的民族音乐学家一般尊重德文文献，然后是主宰 20 世纪的英文文献。但他们大 212
多数并不想遵循美国人的方法，因为美国的方法强调探索最不为人知的方面(也许是最天真幼稚的)，又带有殖民主义味道，此外还同时强调人类学和学习表演。

我很荣幸也很幸运受邀参加了 2002 年在累西腓(Recife)举行的巴西民族音乐学会成立大会。我为我的巴西同事们描绘了 1953 年美国民族音乐学会朴实而慎重成立的情景，与 2002 年的成立大会适成对照，当时 1953 年只有 24 人参加，而今天有 150 多名热情的学者和学生，他们许多人从 2000 多

英里以外经历各种困难、花费了很大一笔开销赶来，这与美国民族音乐学学会试验性的开端适成鲜明对照。在我看来很清楚，各国的民族音乐学运动正方兴未艾，民族音乐学界实际上将开始被看作是各种民族音乐学。尽管如此，我们大家还是要努力保持联系。

第三部分

人类文化中的音乐

第16章 音乐和“那一复合整体”：文化中的音乐

泰 勒 颂

艾伦·梅里亚姆描述平头印第安人音乐的新颖的民族志，开始处有这样的话：“所有人，无论处于何种文化，都一定能将他们的音乐扎根于自己的信念、经历以及活动这一整体的语境下，因为没有这类联系，音乐就无法存在。”(Merriam 1967a:3) 查尔斯·西格(Charles Seeger 1977:217)于1946年写道，音乐学的最终目的就是“开发音乐知识、[开发] 人类文化中有关音乐地位和功能的知识。”约翰·布莱金最具影响力的著作以如下一段话结束：“在诸如我们这样的社会中……有必要理解：有如意大利作曲家杰苏阿尔多(Carlo Gesualdo)创作的牧歌、或者一部巴赫受难曲、或印度锡塔琴的旋律、或一首非洲歌曲……一部广东粤剧、或一部由莫扎特、贝多芬或马勒创作的交响曲，人类的生存何以对这些音乐有深层次的需要。”(John Blacking 1973:116) 以上三种不同但同样重要的方式，所表达的是同一个原则，即：就理解音乐而言，音乐与文化其他部分之间的关系是最重要的。这三位作者是民族音乐学史上的三位巨匠：第一位是以作曲家、爵士单簧管演奏员起家的人类学家；第二位经常将自己称为音乐学家，但以指挥和作曲开始他的职业生涯；第三位是曾经一直兼任且胜任钢琴家职业的人类学家。在1950年代，人们常常将民族音乐学家分为两类，即“音乐性”的民族音乐学家和“文化性的”民族音乐学家，但事实上，我认为这种分类在很多方面不符合实际。如，梅里亚姆、西格和布莱金——不管他们正式的学科名分是什么——他们大多数都同时涉足两个阵营。 215

但是，在阅读1950年到大约1990年的民族音乐学文献时，我们应该意识到，有很多作者指责自己的同行对文化不感兴趣或不懂文化(就文化的人类学意义而言)，或者也有人反过来指责他们没有正确理解音乐的本质和技术细节。但梅利亚姆、西格和布莱金的上述引文并非揭示各自派别的观点， 216

"双方"的观念可能反映了个人之间的竞争、学术策略、最多也就是职业侧重点方面略有差异,而非思想流派的差异。

我可以说,所有民族音乐学家都认为,对人类生活中音乐的研究是最本质的。对"人类学"民族音乐学家和"音乐学"民族音乐学家进行简单的分类,非常容易。有[对文化—音乐不同的]侧重点与何者为先的差异,这些差异反映如下:人们如何考虑音乐和文化之间的关系(更确切的说,"音乐与文化其他部分的关系"),以及人们看待文化概念和音乐概念的不同视角。在进一步研究音乐和文化二者关系的其他方面之前,我们应该先简略地看看文化的概念,其本质和存在多年来已成为社会—文化人类学主要的争议问题。存在着数百个关于文化的定义,但本文无意一一呈现它们。在人类学历史早期,爱德华·B. 泰勒(Edward B. Tylor)在一个陈述中触及了"文化"这个基本概念(Edward B. Tylor 1871:1:1):文化是一个"复合整体(complex whole),它包括知识、信念、艺术、道德、法律、风俗以及作为社会成员所习得的其他能力和习惯。"现在很少有人再阅读泰勒的著作,但他是历史上第一个系统使用"人类学"这个术语、其对文化的定义仍为人们所引用的学者。不仅仅是引用;我还发现他的陈述是讨论音乐的一个有价值的出发点——胜过后来更具专业侧重点的讨论,其价值还在于人类学家所使用的文化概念在一些领域已经过时。而我对泰勒的定义确实特别中意。我们来研究一下其中的细节。"那一复合整体"——可以看作是某种复杂的单元,因为它具有多个组成部分,但仍然不统一,因为其中各个领域不断相互影响;我将它看作是一个由各种不同颜色组成的玻璃球,人们可以拿着它,从不同角度进行观察。可以看到各个不同部分,但是根据不同的持球角度,还看到了不同的颜色布局。社会组织、经济、政治、宗教、艺术、技术,所有这些领域都是相互影响的,我们对于这种相互关系的看法或诠释取决于我们来自何处。再继续看这一定义:"它[即文化]包含知识、信念和艺术"——这是人们形成的诠释世界的方式。"道德、法律、习俗"——这是人们所建立的规
217 则,以表达涉及相互交往中恰当的行为。"人们所习得的其他习惯或能力"——就政治而言尚不能说正确,但文化包含了人们后天习得的东西,那并非是从生理上继承下来的;而是包括人们作为"社会成员"所学会的东西——亦即社会(无论怎样被定义)这个整体所接受和认同的东西,而不仅仅是比如古鲁(印度宗教导师)教给一群弟子的特异因素。文化是一种逻辑性的定义,精确而具有权威性。虽然在研究和观察文化的方式上差别很大,在我看来,似乎人类学家并没有过于偏离这样的明确阐述。

艾伦·梅里亚姆认为,民族音乐学是研究"文化中的音乐"(music in

culture)，后来又指出这一概念还不足以涵盖，应该是研究“作为文化的音乐”(music as culture)(Alan Merriam 1977a:202,204)。这与民族音乐学是音乐研究这样的概念差异很大，至少在特色和侧重点方面有差异，如曼特尔·胡德所指出的那样，差异“不仅就其本身而言，而且也就与其文化语境之间的关系而言”(Hood，转引 Apel 1969:298)。以上这三层关系之间的差异变得模糊不清了，且让我尽力将它们向初学者澄清。在 1975 年以前的这段时间内，最广泛使用的方法可称为“文化语境中的音乐”，这可能包括在德里学习塔布拉(tabla)的田野工作者，他们大部分时间是上课、习艺，但同时也尽可能去学习印度文化，试图用一种对印度文化价值较敏感的方式进行研究。也还要包括那些学者，他们收集乡村民间音乐、在田野中进行录音、试图弄明白每首歌曲通常在何处表演以及为什么表演、歌手对此的观点等等，但从不专注于歌曲。研究“文化中的音乐”这个概念，表明了文化系由一种有机单元组成这样的整体观，描述音乐具有一种整体性的作用，然后在田野研究中确证它。称为“作为文化的音乐”的方法在这方面进一步深化，即人们采用一种文化性质的理论，将其应用到音乐中。每种方法都有其母学科的渊源。如果“文化语境中的音乐”是标准的音乐学，那么研究文化中的音乐可能会使用历史和民族志的传统方法，而梅里亚姆研究作为文化的音乐——一个后来被其他学者采纳的术语(Herndon 和 McLeod 1980)——则成了人类学专业。将音乐作为文化来研究，可能需要将音乐和音乐的概念、伴随的行为，实际上还有所有的音乐生活，都整合到一种文化的模式里。安东尼·西格(Anthony Seeger 1988)将音乐人类学(anthropology of music)和音乐的人类学(musical anthropology)做了区分，后者甚至更彻底地将音乐整合到文化的复合体中。“音乐人类学”指出文化复合体包括音乐领域，而其他领域也强烈影响着音乐领域。“音乐的人类学”同样也看到了文化复 *218*
合体，但加入了这样的看法：音乐如同其他领域，也是影响、主导文化这一整体的一股力量。

让我进一步阐述这三种方式在音乐/文化关系中的进展，以我在伊朗的田野经历中琐碎的信息和解释为例，在对 1968 年前后的德黑兰音乐生活的初步探索中，这种信息和解释可能很典型。毫无疑问，在那之后发生了剧烈的变化。但这三种方法各自的拥护者会怎么说呢？

首先，“研究文化语境中的音乐”，从这一方法得出的结论可以提供以下信息：古典音乐在音乐会、花园聚会、男士的小型聚会上演奏。音乐家地位低下，有时候还是少数族群的成员。伊朗乡村地区的民间音乐(波斯语称 *musiqi-ye mahalli*，实际上指的是“地区音乐”)由专业乐手演奏，每位乐手主

要演奏一类曲目，只在一种社交场合上演奏，诸如婚礼。“文化语境”这种研究方法赋予乐器的名称、讲述了如何制造乐器以及谁拥有它们。我们可以了解波斯音乐的调式具有一定的特征，如敌意、爱意以及沉思。我们会听到关于人们如何学习音乐的情况。这种方法可以展现音乐的创作、表演以及体验。

研究文化中的音乐的侧重点会不同，是用一种具有不同特点的视角做更深入的研究。可能告诉我们在伊朗人参与的各种不同活动中，音乐是花费大量时间去听赏的一种活动，但也告诉我们人们对这种态度感到多少有点不安，所以不认同。人们可以比较传统的伊朗人和西方化的伊朗人对音乐的不同感觉，或比较音乐教学的技巧与其他技能的教学。

最后，研究作为文化的音乐，可以抓住伊朗文化的一般性质（如我的玻璃球的比喻），展现音乐是如何适应文化结构及其一般特征的。可能还要识别伊朗社会特定的中心价值，如等级制或强调个人独特性，展现这些价值在音乐概念的形成、行为以及声音中如何得到反映（或也许如何被违背）。也可能展现一般人对音乐的矛盾态度如何影响仪式和社会生活。

人类学家和音乐学家

这三种方法（“语境”、“文化中”、“作为文化”）在民族音乐学历史上先后
219 出现，表明了民族音乐学如何遵循人类学理论或有时滞后于人类学若干年这一现象。三种方法也互以前一种方法的因素先后出现，即第二种方法通常倚靠第一种方法所收集的数据，第三种方法需要来源于第二种方法的信息。在全面的田野研究中，民族音乐学家实际要利用所有这三种方法的因素。它们之间的界限不易划分，之间的重叠部分也很明显，也许它们呈现的仅仅是一种连续统（continuum）。它们基本上也是历史性的对立，虽然依我而见，也是我们领域中“音乐”取向与“文化”取向之间人为杜撰的对立。认同人类学的民族音乐学家也许感觉到，人类学家或多或少拥有文化的概念，他们认为，20 世纪中期初始，他们就将文化放回到对音乐的研究中。一般的音乐学家、历史学家、人文学家可能会坚称，他们永远都属于文化中的音乐这一观念的学者，但对他们来说，音乐是首要概念，而文化是一个定义不太明确的概念。很偶然，类似的对立也出现在音乐这个职业中。音乐学是从事音乐的那部分人进行的研究，所以我们知道音乐理论家或学院音乐表演家也会这样说，同时他们自己直接研究音乐（有时认为他们自己是更合适的研究者）。除此之外，社会音乐学家、心理音乐学家、音乐社会学家对下面这

样的问题各持己见：研究文化中的音乐是谁的任务——或更确切，允许谁去研究——以及该如何研究。

接下来的问题不再是究竟民族音乐学中是否存在对文化的关注，而是文化概念应该起什么作用。就文化的一个广泛定义而言——即特定人群所认同的人类知识——一定要说音乐史学家不关注作为语境、作为音乐生存空间的文化，这是不公平的。尤其在称作"新音乐学"的那种方法论得到发展以来，文化的地位显而易见。音乐史学家并非非常技术性或系统性地看待文化，但他们没有忽视文化。简要回顾一下音乐学早期历史，有几位著名史学家以及几位近期人物的经典著述，很能说明问题。

就其本身而言，西方音乐的最早历史几乎不是音乐本身的历史，那些著作都是在音乐学正式建立之前出现的。伯尼（Charles Burney，1726～1814）可能是1900年以前最杰出的人物，他的著述读起来很像强调音乐的社会史。一个世纪后，由安布罗斯（Ambros 1862），首位拥有大学音乐学教职的人，所著更具学术性、学院性，读似很像文化史，或者是思想、艺术、哲学等方面的历史。19世纪末，音乐学领域开始成为独立的学科而得到发展。当时主要的人物是吉多·阿德勒（Guido Adler），我们在前面已经提到过他，他对该领 220
域及其分支学科作过很有影响力的阐释（Adler 1885）。他的侧重点是对音乐和音乐风格的直接研究，通常称为"风格批评"，这可能出自他将这个学科看作是一个独立实体的愿望，但他似乎也将研究文化中的音乐理所当然地看作是本学科的一个组成部分。他的音乐学大纲是一个拥有各种分支的学科，处处提及来源于其他更加成熟的人文主义领域，尤其是历史领域的一些辅助学科（*Hilfswissenschaften*）。肯定的是，尽管有一个主要研究非西方音乐的、称为音乐学（*Musikologie*）的分支领域存在，但由于明显的历史原因，人类学和社会学并不在其中，这一分支学科的目的表现在民族学（ethnology）之中。该文是发表在由他自己编辑的第一种专业的音乐学期刊的第一卷上的第一篇文章，第二篇文章是关于印度吠陀梵语（Vedic）圣咏的长文（这可能也反映了阿德勒的兴趣），是由研究亨德尔的学者弗里德利希·克莱桑德（Friedrich Chrysander 1885）对梵语先驱威廉·琼斯爵士（Sir William Jones）著述的批评，其中大部分的内容是关于音乐的文化语境的。

肯定的是，有许多（虽非大多数）音乐学家在19、20世纪之交转而研究音乐艺术作品，或多或少脱离了其文化语境，尽管存在争议，即这究竟是意识形态还是为了便利的原因。但该领域中一些杰出的学者依旧继续关注语境。因此，阿尔弗莱德·爱因斯坦关于19世纪音乐的著作（Alfred Einstein 1947a），前六章介绍了音乐在19世纪文化中的地位。瓦尔特·维沃拉

(Walter Wiora 1965)试图在他的著作中展现世界音乐的历史，主要包括四个时期，他依靠文化分类学作为他的结构框架。奈普勒(Knepler 1961)那部关于19世纪音乐的著作大部分都在阐释音乐活动——包括西方的、国家的、个人的音乐活动，都是按照马克思主义的文化—历史观。

音乐史的哲学和音乐方面确实是1960年至1980年之间文献的特点，因为一些领军学者，诸如卡尔・达尔豪斯(Carl Dahlhaus)和汉斯・海因里希・艾格布莱希特(Hans-Heinrich Eggebrecht 1985；也见 Dahlhaus 1989)将音乐与其文化语境联系起来，但往往没有进一步的研究。约瑟夫・科曼(Joseph Kerman 1985)考量了"文化音乐学"(cultural musicology)，但得出一般性的结论，并没有对他的学科的最终目的做出本质性的贡献。他试图将音乐与文化其他方面整合到一起，试图展现音乐的价值如何源之于文化的价值，如何主导了20世纪末大量创新性的文献。因此，汤姆林森(Tomlinson 1993)研究了16世纪意大利的音乐、宇宙观以及魔术三者之间的联
221 系，麦克拉里(McClary 1991)研究了古典音乐所表达的女性在欧洲文化中的角色、表征等多个方面。

究竟研究文化的学者——即人类学家——是否已经将音乐作为文化的一个领域，即便这个问题不完全切题，却也具有启示性。典型的美国人类学家已倾向于研究视觉艺术和语言艺术，而不去关注音乐。一个小小的例子，哈里斯(Harris 1971)、霍贝尔(Hoebel 1949)以及 A. L. 克罗伯(A. L. Kroeber 1948)所编著的关于人类学的大量泛泛介绍性的著作很少提及音乐，但对视觉艺术却有实质性的关注。同样，人类学学术的主要历史(例如，Harris 1968；Honigmann 1976；Lowie 1937；Naroll 和 Cohen 1973；Voget 1975；George. W Stocking Jr. 自从1968年以来的许多著作)几乎一致避免提及任何音乐。似乎美国人类学家是被动地接受民族音乐学的存在，但总体上他们不想将音乐主动加入到自己的领域之中。正是那些主要对音乐感兴趣的学者指出，音乐研究能够对人类学理论(Merriam 1955b)做出重要贡献、展现音乐研究在人类学特定方法论的发展过程中的重要作用，发挥如同20世纪初德国的传播论学派那样的作用(A. Schneider 1976)。西方文化中的音乐被广泛认为是愉悦的象征，但我并不想把对音乐的这种奇怪的忽视，简单地如是归结：即对人类学专业人员而言音乐并不愉悦。而可能的解释是，那说明了西方城市社会用别的方式看待音乐，即音乐被看作是一种艺术；只有专业人士才能够正确理解它。就像科学一样，音乐的成果实际上每天被所有人享用，但学术性音乐机构使得非专业人士认为，不懂音乐结构术语、没有记谱法和理论知识，人们就不能正确理解和参与音乐。也许这解释了人类学家何以经常

[为自己不懂音乐而]羞愧吧(进一步讨论见 Nettl 2002:62-70)。

音乐人类学的方法

研究作为文化一个部分的音乐,具有三种可供选择的方法——"语境"、"在文化中"、"作为文化"——我们再来探讨一下这个方面。我要给大家举几个使用这些方法的例子,将其置于包含文化概念和音乐概念这类理论性问题的语境下。尽管人们不能轻视数据收集、取样以及诠释等问题,但"研究文化语境下的音乐"这一方法似乎并没有提出主要的理论问题。另一方 222 面,研究文化中的音乐和作为文化的音乐,需要一种文化概念(而不再仅仅是定义了)以及一种与之并列的音乐概念;这样,本章所关注的正是我们的三分连续统(即"语境"、"在文化中"、"作为文化"——译注)中[文化与音乐]这两个环节。

大约从 1950 年以来,文化概念的多样性似乎从一种静态、偶有变化的东西转变为变化成为常态的东西。到 1985 年前后,"文化变化"这个词语日益频繁出现在文献中,在此之后,文化的可变性似乎成为理所当然的事情,人们几乎不需要再特别指出。但是我们实际该如何理解文化,以便能够描述它、论述它呢? 不妨先这样说,自然现象不能够精确地自我重复,因此文化中才必然会发生不断的变化。但有人也会说,除非在静态下,否则观察者无法理解错综复杂的现象,而变化是一系列快速发生的静态,因此,如果文化是一种不断变化的东西,人们只能将它作为一个抽象的概念来对待。民族音乐学家以音乐静态模式开始,至少是为了分析的目的,他们追随人类学家,逐渐增强了对音乐变化的兴趣。大多数研究文化中的音乐的方法,实际使用的是静态的文化概念。文化中的音乐以及作为文化的音乐暗示了一种关系,我们要做的就是从这种关系的角度进行研究。任何时候,至少都暗含着一方对另一方的影响,即通常是文化对音乐的影响,或暗含着时间先后顺序,通常是先文化、后音乐。下面是民族音乐学家所遵循的几种方法。

1. 大量的民族音乐学出版物——主要是指大约 1980 年以前的——都采用列举各种因素的方法来展现这种关系。这种方法基于文化所包含的大量独立但必定相互关连的因素,但也包括一组多少可以独立的领域。其中包括政治、宗教、经济,每一个又可以进一步再分为其他一些因素,如公共和个人的宗教;与出生、婚姻、青春期、死亡相关的仪式;经文、祈祷、释经、布道,以及诸如此类的因素。这种方法的本质在于,希望在没有关于其运作方法的整体先例或前提的情况下,逐个研究每种文化和每个组成因素,这种方

法被博厄斯(Boas,转引自 Lowie 1937:152)以及他的追随者应用到人类学中,其侧重点是文化的多样性及其历史的多样性。

人们也可以用这种方式来看待音乐/文化的关系,认为文化的每个方面
223 都各有与音乐特殊的关系,音乐最恰当的景象就是:可以逐一列举、解释音乐概念、行为和声音这三方面的角色和功能。如列举当代黑足印第安人音乐文化的一种方法即是,我们可以从多种活动中听到音乐:帕瓦仪式,夏季部落间举行的重大庆典,在印第安保留地或之外为旅游者进行的表演,赌博游戏,由当地的企业赞助的小型舞会,盛装游行,以及对古老宗教仪式和社会仪式的重建。这可能表明音乐兴趣与人群依血缘或非血缘的划分二者的相合。据说现在有(或 1985 年前后曾经有过)约一百名称为"歌手"的人,他们表演最频繁,松散组合成大约 24 个称为"鼓"(Drums)的歌唱团,但还有 12 个人,他们熟知已经不再演唱的仪式老歌。这表明,一个普通歌手就掌握一百到两百首歌曲。我们可以以梗概形式展现这一信息,尤其联系文化的其他领域,但要避免仅仅阐述文化中单向思维的音乐理论。

这种梗概式的描述曾经被称为"音乐民族志"(ethnography of music),随后被称为更具解释性的"民族学"(ethnology)。近年来,"民族志"用于一种更大范围的包括文化概念的方法和研究。但即使民族志带有传统视角,但若研究音乐如何被看作文化的一个方面,通常尚不足以列举细节。研究音乐生活的民族志学者面对的主要问题之一,就是寻找一种能够组织大量的、各种不同信息的方法。类型学(typology)可用作比较性描述的模式,建立这样的模式是民族音乐学的一个主要任务。

1980 年代,人们显然关注作为音乐生活主要节点的音乐事件。因此,在早期的尝试中,凯默(Kaemmer 1980)提出了在音乐事件的发生过程中各种角色之间的一系列关系,列出了五种"音乐复合体":个性化的、集体的、契约的、赞助的以及商业的。就像他对津巴布韦肖纳人的描述中所指出的那样,其中任何一个或所有的复合体都可能见于某一个社会。后来的著述——主要如鲁斯·斯通(Ruth Stone 1982)和安东尼·西格(Anthony Seeger 1988)所作——更全面地转向对音乐事件的分析。这种列举性的记述是比较简单的、更为人们普遍接受的类型学的产物,诸如民间—流行—艺术音乐这样的
224 连续统,还包括宗教的与世俗的、公共的与个人的、专业的与业余的,以及近期所谓展示性的与参与性的音乐之间的区别(见 Livingston 1999,Turino 2000:52-59)。

2. 另一种看待音乐/文化关系的方式是就是调研音乐的功能是什么,以及音乐对文化这个复合整体的贡献是什么。(确实,我们再次这样谈论音

乐，仿佛它具有自己的生命，而不是人类决定的结果，但如果你接受了泰勒的“复合整体”的概念，一切就会顺理成章。）研究文化中的音乐的几种方法分别来自于以马林诺夫斯基（Malinowski）和拉德克利夫－布朗（Radcliffe-Brown）为先驱的功能主义或结构功能主义的视角。拉德克利夫－布朗有一种相对简单的说法（Radcliffe-Brown 1952：195；同样见 Harris 1968：527）：文化就好像人或动物的有机体，各部分和器官相互联系都对整体有所贡献。器官之间的相互关系和相互依赖，类似于文化领域中同类的关系。音乐属于文化的领域，（也许就像肝脏一样？）做出了自己的重要贡献、也包括一些不那么重要的贡献。以此观之，我们能够说，在所有社会中，音乐起着相同的特定作用，或者说，在每个社会中，音乐具有其他社会所不具备的功能（各个地方的社会有机体都有肝脏；或许是肝脏在这里，胃在那边，鼻子在另一处？）。

除了作为研究音乐和文化的几种基本方法之一这类作用之外（那是本章之所以要讨论的原因），音乐功能的概念在民族音乐学历史上非常重要，我们将在第 18 章讨论它的各种含义。但就我们此刻在谈论的几个简短的例子，让我引用艾伦·梅里亚姆的话，他提出了一些带普遍性的音乐基本功能（Alan Merriam 1964：219－27），这是一种关于音乐功能问题的普同主义的方法；威廉·凯·阿彻（William Kay Archer 1964a）属于尝试作多方向衍生法的那类学者，他运用生态学的原理来分析音乐与其他领域的关系。尽管还有其他许多关于音乐功能的普同主义理论（例如，社会整合、与外界的交流、社会组织结构的表达），但每个社会中音乐都具有一种特定的、与众不同的主要功能（或一组功能），这一思想对民族音乐学家更具吸引力。如在西方文化中，音乐的主要功能在某种情况下是娱乐。在传统的黑足人中，音乐的功能是使仪式行为合法化（Nettl 1967c：153）；而在依尔卡拉人（Yirkalla）中，音乐则是为了文化适应（enculturation）（R. Waterman 1956：41）。在北印度的上层种性中，音乐可能是一种连接宗教价值和日常生活的方式，对于哈瓦苏派人（Havasupai）来说，音乐则用于避开黑暗的危险、坚持社会中有价值的东西（Hinton，个人访谈 1967～68）。如果较之普同主义，人们更接受 225
文化上特有的功能这一思路，那可能是因为人类行为的多样性比一致性更容易理解和分析。

3. 第二种功能主义方法包括一种假设，即每种文化都有一个核心，即一种或一套基本的思想，它的性质决定了包括音乐在内的其他领域的特征。这种核心思想的类型带有广泛的特征化，如由鲁斯·本尼迪克特（Ruth Benedict 1934）在她极具影响力的著作《文化模式》（*Patterns of Culture*）中所提

到的那些特征化——阿波罗式的祖尼·普韦布洛(Zuni Pueblo)印第安人，狄奥尼修斯式的平原印第安人，以及偏执狂类型的多布岛(Dobu)岛民——而这些类型还包括能量支配(control of energy，Leslie White，转引自 R. Adams 1975:11;Kaplan 和 Manners 1972:45)，技术(Harris 1968:662)，社会结构(Radcliffe-Brown 1952)以及一系列的价值观或意识形态(Kaplan 和 Manners 1972:112－15)。以因果关系而言，似乎核心的类型，可能会符合逻辑地从能量的支配发展到技术，然后到社会结构，继而到价值观。很难不认同怀特的观点，即能量支配是基础、然后发展到技术，同样，也很难不认同哈里斯的思想，即技术激发社会结构。然而，音乐学家可能会问，究竟人们是否应该将文化的“核心”仅仅当作是一个民族所建立的那种能量支配及其所达到的程度，还是通过例如将这一核心概念扩展，以涵盖技术或甚至涵盖随之产生的社会结构及其价值观，由此而获得更多的洞见。

问题是，人们并不十分了解能量支配如何不可避免、如何直接伴随着一种音乐文化。再加上技术因素，这使得我们能够谈论一些譬如乐器的独特发展这样的问题。如石器工具的存在促进了骨笛和音乐弓的发展，陶器的发明产生了带音高的鼓(kettle drum)和泥制打击乐器的产生，金属加工技术的发展促发了铜锣的制造。现代工业技术为高度标准化的乐器提供了机遇。除了乐器之外，复杂建筑的发展给予我们剧院和音乐厅，电子的发展使得人们可以精确再现、无变化地重复表演。以及还有无数其他的例子。

音乐文化被看作文化，根据其跨文化的差异进行解释，这类特性，使得它需要一个更加宽泛的文化中枢。例如，社会结构决定诸如劳动分工、为音乐的专业化提供机遇。尽管如此，单单专业音乐家的存在，并没有告诉我们
226 他们创造何种音乐。一个民族一般的社会结构也可能告诉我们，在表演内外，音乐家之间具有何种相互关系，也许还进一步涉及诸如合奏中音乐家的等级排列，声部的混合或个人发声，以及人们所喜欢的人声及乐器的音色。但为了能够建立一个研究文化中音乐的明确框架，作为核心的文化中枢可能还要进一步扩大以包括某些基本价值观或一种意识形态，因为这些因素能够最有效地详细研究文化和社会的本质与音乐风格、概念和行为本质之间的关系。

要从文化所提供的大量陈述以及行为形式中提取价值观，并非易事。简明的、经过浓缩与抽取的文化特征描述并不多，当一旦有了这样的描述，常常又会受到尖锐批评，那些批评者认为整体过于复杂，质疑各种文化体系是否可以相互转化而成为广泛的框架。然而，对于那些需要简明描述特征，以便能够将其与音乐体系的复合体联系起来的民族音乐学家来说，这

些寥寥数言的陈述颇具吸引力，且富有深刻见地。克莱德·克拉克洪(Clyde Kluckhohn)广为引用的阐述(早就有人用它来阐释音乐价值)，即形式主义是纳瓦霍印第安人看待生活的中心价值，其作用在于“在那些几乎不受人们控制的生活方面坚持有序的原则”(McAllester 1954:88)。上面所提到的鲁斯·本尼迪克特现在已成经典的特征描述，指出了音乐行为和音乐风格与文化核心联系的方式。

让我再次略微详细地展示波斯古典音乐文化的一个例子。作为一个基本的文化特征，伊朗的城市社会维持并平衡了重要的价值观或指导原则，我们可以从音乐的声音和行为中发现这些原则。因此，波斯古典音乐体系——以一组统称为拉蒂夫的乐曲为基础——其结构反映了平等(伊斯兰教基本教旨)与等级(社会和政治现实结构的原则)之间的矛盾。这些乐曲(波斯语为“古谢”，*gusheh*)起初可以平等展示(例如为学生)，都能够成为即兴演奏和作曲的基础，但在这一表层下，有一种关于音乐单元的周密的结构等级，这种等级的相对重要性取决于各种准则。个性特征是一种可以与之抗衡的价值观，它在社会行为各个方面都很重要，可以通过音乐即兴演奏所具有的中心地位，通过偏离准则所得到的音乐威望，而得到反映。意外这一与之相关的价值，也可以在音乐中意外因素拥有的中心地位和威望中得到 227
反映，如调式中的转调手段、以及不规则节拍即兴中节奏的不可预测性。在非正式的社交场合中次序先后的重要性，在比较正式的场合里开场行为和个人的重要性，例如在学习材料和正式音乐会的重要部分其地位都有高下之分(Nettl 1978b)。

这都是个人的诠释，肯定得到了波斯音乐家的某些认同和支持，但民族音乐学家需要的是一种方法，可以决定什么是文化的中心价值或指导原则，用一种清晰凸现其独特性的方式来表达，因此也可能在各种文化间进行比较。

4. 第四种模式虽可部分归于前三种之中，但却值得我们特别关注，我们设想有一条关系线，引导人们从中心的或主要的文化原则延伸到音乐。使用梅里亚姆的音乐三分模式(Merriam 1964:33)，但暂且不论梅里亚姆的进一步阐释——即这三个部分(概念、行为、声音)都是平等相关的，而只是提出最接近文化中心原则的模式的那个部分是音乐的“概念”。因此这条关系线就从文化核心到达音乐概念，然后到达音乐行为，最后到达声音，它们之间显然相互关联，但却很难进一步阐明。让我举一个简单的例子：伊斯兰文化对音乐价值的评价相对较低，有时在理论上禁止它，或至少是狭隘地去定义它。因此，在伊斯兰各主要文化中，音乐有一种概念：即音乐是价值等级

中低档的东西。这种看法致使职业音乐家地位低下，而见多识广的业余爱好者反而地位较高，还有与之相关的思想，即业余爱好者更自由。这致使即兴演奏成为最具威望和文化中心地位的音乐行为方式。因之，在基本为即兴的体系中，音乐风格或声音就成为人们音乐选择的结果。

5. 其他模式不太固定，将文化看作为不断变化、以关系变动为其特征的东西，且人群划分和分裂的关系处处可见。在这方面，我们将音乐与音乐生活看作为性别、多数人群和少数人群、阶级这些因素互动的结果——也许是一种反映，这些因素总是导致了政治、经济也许还有精神等权力的不平等分配。因此，英裔美国人社会的霸权能够强行消灭各种美国土著曲目。男性主宰的西方社会对女性作曲家视而不见。在一些亚洲社会，音乐是文化所需求的部分，但也是一个被污染的部分，而且被降格为亚文化，社会地位较
228 低、威望不高，参与音乐的人还会受到人们的指责。近期音乐人类学许多文献都持这种视角（重要者见 Askew 的文章 2002；Radano 和 Bohlman 2000，Turino 2000）。

一些争议点

如果民族音乐学家承认，理解文化中的音乐或作为文化的音乐是他们的主要追求，那么引发他们讨论的主题是什么呢？后面几章将对其中一些主题进行详细的探讨，紧随学术视角和世界上音乐生活所发生的变化，出现了一些新的视角——尤其见第 30 章，讨论 1990 年代的情况。然而，为了符合我的目的，即试图以历史取向的广泛视角探讨音乐/文化的关系，这里我仅仅涉及三个主题，每一个显然都是有争论的话题，或至少在我们文献中都处于有争议的语境下。实际上，它们在前面已经出现过：(1)局内人—局外人，或称为“主位—客位”的结合点；(2)决定论阐释对功能主义阐释；(3)比较论/排他论之争。

主位—客位的结合点

现在，这是一个老生常谈的问题：人们可能会以一个被研究的社会成员的视角或分析者的视角去看待文化、音乐以及作为文化的音乐。这可能是所有民族音乐学问题中最基本的视角，除此之外还有许多其他的视角，我们在讨论记谱、分析以及田野工作的时候已遇到过。“主位—客位”这个简便的名称在 1970 年代广泛应用，现在这个问题已有所减弱，但依旧比较普遍。在对音乐和文化的研究中，其所呈现出的倾向略有不同。哈里斯（Harris 1968：575）总结了调查者和资料提供者之间重要的结合点：“若使用相似方

法的独立观察者都认为发生了特定事件，客位陈述便得以证实。”另一方面（同上 571），“主位陈述指涉的是体系……这些体系是通过对比和区别而建立起来的，它们对行为者自身是重要的、有意义的、真实的、准确的。”

那么，在日常情况下，主位—客位会如何起作用呢？平头印第安人（Merriam 1967a：3－24）“主位地”将音乐看作来源于梦境、来源于超自然幻 229
觉以及来自于其他部落的东西。美国民族音乐学家“客位地”大胆认为，是那些梦幻者创作了音乐。可黑足人还是断言，如果两个人在幻觉中学习歌曲，那么在某种意义上，就可以说创造了两首歌曲，尽管这两首歌曲听似一样。客位的观点反而会将这两首歌曲看作是一首歌曲，即同一首歌曲。在1950 年代，主位观点如果与客位观点不同，那么就会受到田野工作者的冷遇，大多被认为是异族奇物。在 1980 年代，在研究者的诠释中，认为[主位]这种观点是首要的，实际上，人们会因为提出“客位”概念而受到批评。

无须再多说了。如果要构筑某个社会作为文化的音乐的广阔景观，我们必须决定任何时候都必须要遵循的路线，但最终我们将会发现必须遵循主位—客位这两条路线，且要设法将它们调合起来。如果调研路线与一般截然不同，我们会意识到，资料提供者能够做出主位和客位两方面的陈述。因此，我的阿拉巴霍族（Arapaho）朋友威廉·莎士比亚面对人们断言他演唱的两首歌曲听似一样（有录音为证），他说，“是的，它们的确听起来相似，但它们是两首歌曲。”当然，关键是要发现某文化运转的方式，而最核心的还是要发现这种方式使得从事音乐的人能做出某种区分，即区分音乐中的概念、行为以及声音。关于阿拉巴霍人的文化、音乐思想和区分能力以及宇宙观，比尔·莎士比亚的阐释告诉了我们什么呢？

决定论对功能主义

我已经提到过，某文化的总体特征如何影响或决定音乐思想、行为和声音。这本质上是一个历史性的过程，（至少）可以用两种方式来进行分析。有一种严谨的功能主义观提出，虽然所谓的外部“器官”[即结构]的形态和性质（生物学模式），或者显然没那么重要的上层结构（马克思主义模式），皆系文化核心的产物，但这种[核心与外围的]互动是持续不断的。核心价值对音乐行为的影响多多少少是即时性的。有一种决定论的观点，可能拉长这个时间段。例如，一个社会也许会建立一种利用能量的方法，然后逐渐发展成一种利用这一能量的技术体系。最终，在社会结构中会出现变化，这些变化会将特定的价值观——最明显是在宗教、哲学和法律中——强加于给 230
我们。这些价值观最终又会影响艺术以及生活方式的其他方面。从初始阶段到最后阶段大约要持续几个世纪的时间。因而功能主义观与决定论概念

之间的差异可看作为是即时和渐进之间的差异。

当然，以上这些都是理论的产物，至多能够提出如何将音乐看作文化。人们很难找出例子来阐释，也很难完全忽视这两种观点中任何一种。但让我们简短回顾一下 1970 年代西方社会中所谓的新音乐的功能，这是一个音乐最不和谐的时期，这种音乐源于韦伯恩、凯奇以及施托克豪森的作品。可从功能方面进行评价，并对照文化的模式来展示，人们可能会发觉当代西方社会以下的特征：(1)技术高度发展，尤其在电子技术方面；(2)社会分裂成多个群体，分别由财富、族裔以及年龄决定；(3)工作习惯标准化、商品标准化，但减弱了对公认的种族和道德体系标准化的兴趣；(4)强调个人对产品及其数量的所有权。“新音乐”依靠复杂的电子技术，由众多的风格组成——难以归于单一的理解体系——还利用社会内外的其他音乐。这种新音乐不时需要经过一场场表演而进行精确的重复，给表演者最精确的指示，以及在现场表演中使用诸如录音机这样的乐器。但它可能也给表演者空前的自由——达到即兴性或者不确定性，然而作曲家的个性以及作曲家与其作品之间的联系加强了。有人可能会说，在这种音乐体系中，生成它的文化直接在起作用，因为它有助于表明该文化的一般特征；人们也许会这样说。

另一种解释是，第二次世界大战以后，而且进入 21 世纪后，电子技术经由一种使用能量、转变能量的行之有效的方式而得以完善，并促使各行各业都专业化。这种发展强化了现有的个人特点，导致了社会结构的碎片化，同时伴有随时可以通过大众媒介进行即时交流的可能性。有人会说，这种文化必然会产生 1960 年代和 1970 年代那种所谓“新”音乐的发展。回顾我 1969 年在伊斯法罕大学做的一场演讲，很有意思，当时在讲座中听众要求我
231 阐释西方音乐。我播放了一些电子音乐作品，有人问我为什么这些音乐听起来如此“难听”或“蹩脚”(波斯语为 *kharab*)。我问这些学生他们是怎么想的，一些学生总结道，如果西方文化创作这种音乐的话，那么这一文化也肯定是非常蹩脚的。

文化比较论/特殊论之争

最后再说说比较研究，在这种情况下，人们会寻求一种能够描绘世界各个社会中音乐/文化之间关系的类型学。理论视角的差异，常常反映了研究和个人经历的差异。民族音乐学家关于音乐和文化之间关系的典型陈述，是基于他们所研究的世界主要文化的运转方式和解释方式。接下来的问题则是：我们是否能够建立理论来解释各地文化中的音乐？或者说，每个社会是否都有各自的方法来实践音乐—文化这种关系？

有些理论有助于以一种适用于所有社会的方式解释作为文化的音乐，

其中之一就是洛马克斯(Lomax 1968)的歌唱风格测量法(cantometrics),他试图提供一种类型学,涉及所有社会中主要的音乐特征和社会特征的相互联系;费尔德(Feld 1984)则提出了一种普遍有效的方法论,以囊括更关注局内人视角的"社会音乐学"的结论,他表明,这种关系在一些非常小的土著社会中,会更加复杂、多样。遗憾的是,那些能够让我们进行广泛的、跨文化比较的各种体系后继无人。在文化中的音乐这个领域最成功的经典研究,出自诸如梅里亚姆、麦卡莱斯特以及布莱金这样的民族音乐学田野工作者,这类研究将特定文化当作范例来展示,过去 20 年中众多的音乐民族志——如我们在第 17 章中讨论的那些——其价值主要在于展现他们所研究的文化的个性和独特性,也在于展现个人视角以及方法论。与思考音乐概念和思想相比,在音乐范畴的"声音"部分,比较研究更为成功,更不必说,揭示不同社会如何将音乐整合到文化总体中是如何成功了。

第 17 章　最重要的书:音乐民族志

做民族志,写民族志

232 你正在“田野中”进行民族音乐学研究。我想你正在按两条路径工作。一条是将自己置身于解决特定的问题——也许是一位著名歌手的生活史,或一种特定的歌曲体裁在村庄里的变化方式,或人们如何教授传统乐器,或一个芝加哥民间舞蹈俱乐部的成员如何构建他们的自我族群性概念的方式。但你也(也许我应该把这条路径放在首位)试图尽可能全面地得出一幅关于你所作客的社会的文化全景图,以及音乐与该文化其他部分之间如何相互影响的全景图。这就是我所谓的“做”音乐民族志。

2000 年,“民族志”这个词的意思不同于 1937 年它开始使用时的意思,当时罗伯特·H.洛伊写道:“民族志是一种有关人类群体的‘文化’的学科。通过文化,我们了解个人从自己的社会所获取的一切东西……”(Lowie 1937:3)各种词典将民族志简单解释为对文化的描述。上述任何一例,其民族志的含义都是综合性的。要对一种“文化”进行描述,就是要写出或考虑泰勒的“复合整体”中的所有因素。1990 年代,在人类学领域——但也包括文化研究和诠释性理论的领域——学者和学生们开始更加随意使用这个术语,常常将其与对事件的完全详细描述联系起来,例如,他们会说“我在做关于这场音乐会的民族志”或“我在做关于这次委员会会议的民族志”。在此
233 我希望能够更加严密遵循它最初的意义。一些更特定的项目——只有展现了活动与文化其他方面之间的关系才有意义——才有资格称为“民族志”;但我认为,有一些可能还算不上是“民族志”。在任何一种活动中,描述“复合整体”——即使转变为音乐文化的微观世界——说得婉转些,都不简单,而老实说,没有人能够完全做得好,但民族志的概念产生于这样的主张,即文化的所有领域都相互关联,所以在“田野”中做“民族志”这部分工作时,你希望在这个广阔的视角内研究,即便你只是在听一首歌曲或仅仅是上笛子课,亦是如此。

曾有一段时候，民族志受到人们的贬低，认为它“仅仅”具有描述性，而其所产生的“民族学”则具备诠释性，因之可作理论提升。现在，“民族志”也有了诠释性的特征（而“民族学”反倒几乎很少使用）。可是，不妨记住，哈罗德·康克林（Harold Conklin）那严肃的、现今仍属经典的告诫仍然有效：“文化人类学的资料最终来源于对特定社会中习惯性行为的直接观察。民族志的任务就是进行这种观察、报告以及评价这种观察。”（1968：172）

在田野中“做”民族志是一个挑战；第二个挑战就是“写”民族志，这是本章主要讲述的内容。问题是虽然你可能已经全面理解了一种文化——也许你在那里呆了十年，有数不清的笔记、电脑磁盘、数据录音带以及你记忆中更多的东西——但现在你的任务是要解释所有这些材料，可以但不一定非要按照基本的理论假设，可是所用方法一方面要不违反该文化自己的视角，另一方面仍要向作为你的听众的社会传达一些有意义的东西。对于音乐民族志来说，最大的挑战之一就是寻求一种系统方法来理解大量的思想、活动以及事件，这些思想、活动和事件构成了一个社会的音乐生活，并与一群人的文化的整体性相关。通过对民族音乐学文献资料的研究，我们发现，每位作者都有一种独特的方式，较之对音响的描述，这些著述更鲜有相同之处。

许多民族音乐学家——我想我这么猜度是正确的——也许是为了他们的论文，都愿意做音乐民族志，即广泛包含对音乐文化的记述，这一叙述受制于曲目、或人口、或地理区域。每个民族音乐学家都喜欢撰写一个村庄或一个民族或一个族群的音乐生活这样的书。曾经有一段时间，我们认为民 234
间或土著文化非常同质化，我们可以在一年之内全部理解。但事实证明，即便是一个只有两百多人的社会，其音乐文化也是极其复杂的有机体（是否可以这样说？），是宏大的文化“复合整体”的一个缩影。但有几十年的时间，民族音乐学家所期望的基础工作就是我所谓的一本专著那样篇幅的“音乐民族志”。这是我们领域的最重要的书（the meat-and-potatoes book）。

我认为，许多学科尤其是人文学科的文献资料，都以一种最重要的书为其重要内容。在历史音乐学，可能就是关于作曲家生平和作品的记述；在文学，更像是对一部重要的小说或一系列诗歌批评性和历史性的评价；在历史学，是一本自传或关于战争的书；在社会人类学，是一部关于社会的书；在民俗学，是民间故事或一个社区或部落中族群的歌曲。而在民族音乐学，则是“某某的音乐”。我感到这是大多数民族音乐学家在他们一生中往往想干的事情。尽管他们的问题是写民族志，至少也是“做”民族志。

经　典

让我们看看，我们历史上一些早期的学者是如何解决这个问题的。比如 1975 年以前由堪称经典的著述进行阐释的五种方法。

列出某音乐文化内容的清单，可以有一种最基本的方法，就是将某个社会在其音乐文化中所使用的所有概念和类别作为基本材料，这可以从术语中得出。也许我们要使用一本音乐术语词典。这对西方音乐是否起作用呢？确实，我们必须看到，西方学院文化对各种音乐注重程度各有不同。例如，《哈佛音乐辞典》(*The Harvard Dictionary of Music*)并没有展现流行音乐巨大的意义。但如果是来自于不带任何倾向的田野研究的术语，那么情况又会如何呢？

埃姆斯和金(Ames 和 King 1971)为我们提供了一个可以算得上词汇表的东西，即关于尼日利亚北部的豪萨人(Huasa)在谈论音乐和音乐文化时所使用的术语和表达方式。这堪称对一种音乐文化的描述，使用了豪萨族人自己的词汇，因而总体来说，也是他们自己的分类，这样为我们描绘了基本
235 上是主位的情景——音乐在该文化中的恰当位置。这是一个分类词汇表。作者首先使用他们自己的分类法将主体分为五大部分：乐器、专业表演者、音乐赞助人、音乐演奏的场合以及音乐表演。在每一类中又以局外方式再细分，如乐器分为霍恩博斯特尔和萨克斯的传统四大类(Hornbostel and Sachs 1914——体鸣乐器、膜鸣乐器、弦鸣乐器、气鸣乐器)，而其他则是豪萨人自己的分类，如将声乐表演分为由社会语境和音乐风格来区分的类别：宣告、哀鸣、挑战以及欢呼。某种程度上，作者所运用的将音乐概念融合到文化中的方式，是为了考察每个术语使用时如何与音乐相关。结果是，在豪萨人的文化中，[文化与音乐]结合的程度非常高；特定的音乐词汇比较少，大多数是在非音乐背景下使用但也用于音乐的术语。这种情形很广泛，但不是通则。在英语中，古典音乐的学术语言一度比较局限于音乐本身，使用来自意大利语的外来词(allegro[快板]，andante[行板])，或主要意义限于音乐方面的词语(如 concert[音乐会])，以及其他特定的音乐含义的词，与它们在其他领域的含义十分不同(如 note[音符]，beat[拍子])。上述事实本身也许能告诉我们，音乐在这两个社会中地位不同。在埃姆斯和金的例子中，为了比较的目的，存在一个包罗万象的分类法，但从中清晰可见豪萨族文化的分类法及其原理。显然，研究文化中的音乐的一种方式就是将语言作为一种传播中介。

将民族音乐学历史上埃姆斯和金的时期再往前推 50 年，便是弗朗西丝·登斯莫尔（Frances Densmore 1918）关于蒂顿—苏人（Teton Sioux）歌曲的著述，那是她半个世纪以来所发表的众多北美土著民族歌曲集中研究最全面的。那实际上是一部歌曲集，其中大部分是按照歌曲的社会语境和功能排列的，并且附有对歌曲的起源和使用的评注。尽管该书并没有试图对音乐文化进行记述，但与当时其他的著作相比，作者所做的更多，仅仅是因为她把资料提供者告诉她的所有情况都收了进去。这其中也有许多缺点，这里没有必要去进行讨论；因为应该在当时的历史语境下对该书进行审视。但如果我们 20 世纪末的基本著作样式是一本专著那样篇幅的音乐民族志，那么 20 世纪初菜单上的主菜（通常是一篇文章的篇幅）曾经是对记谱的集成，并附有音乐分析，诸如霍恩博斯特尔和施通普夫的曲集。登斯莫尔（Densmore 1918）的著作与他们的相似，但实际告诉了我们关于音乐生活更多的情况。

麦卡莱斯特的《驱邪仪式音乐》（McAllester, *Enemy Way Music* 1954） *236*
是不同种类的民族志的里程碑——是一经典的研究，因为它可归于最早明确研究非西方社会中音乐价值和文化价值的著述之列——他考查了纳瓦霍印第安人仪式中的音乐内容。只花了二十多页进行讨论，但却能够对纳瓦霍文化的一组核心价值进行描述和评论，专注于人们如何意识到：误用任何东西（包括音乐）会产生危险，然后进一步把价值分为美学价值、存在价值以及规范价值。所举例子有自我表现、平静、幽默、地方观念、形式主义以及个人特性。也许他对这些价值的不同诠释会引起人们的争论——因为很难从程度上区分何者为美学的、何者为规范的、何者又是存在的。但麦卡莱斯特隐含的结论特别有趣——文化价值在音乐中得到反映，即反映在音乐行为以及对待音乐的态度中，如果还有其次的话，文化价值也反映在音乐结构中。恕我冒昧对他的言论进行阐释——麦卡莱斯特认为，概念和行为反映文化，如果说有人准备研究作为文化的音乐，那么他主要是通过音乐的[概念和行为]这样的因素，而不是通过声音。

刚才所描述的研究，是由对人类学真正感兴趣的学者所完成的，同样可以毫不妄称，威廉·马姆（William Malm 1959）关于日本音乐的综述著作对那个领域也做出了巨大的贡献，或者说，实际上他是专门研究作为文化的音乐或文化中的音乐。与我们讨论的其他著作不同，该书的内容是关于音乐的，但马姆声称，要想理解日本音乐，至少必须要依靠对日本过去、现在的文化有所了解。例如，在论日本箏的部分，他首次详细介绍了该乐器的文化和历史语境及其音乐。随后记述该乐器的历史，并不完全是乐器学的，也涉及

到人物、事件和场合、场地、文献来源、神话、日本史学的特征描述、音乐家流派及其形成的基础，社会各阶级之间的关系、曲目以及其他乐器。然后讨论了教学技巧及其与音乐结构和社会结构的关系，最后讨论了当代的日本筝及音乐，再次强调了社会语境。截止到现在，更多的近期著述取代了“老经典”，这是对“文化语境中的音乐”的绝好诠释。具有人类学背景的民族音乐学家与音乐科班出身的民族音乐学家之间的距离，几乎没有他们有时所表现得那样大。

甚至更早，20 世纪上半叶的一些音乐历史学家对德国和奥地利的一些
237 小城市的历史性描述，被看作是音乐民族志的先驱，这些历史学家试图详尽论述所有的资料，也试图建立一个合理的结构；例如，阿诺尔德·谢林（Arnold Schering）的《莱比锡音乐史》（*Musikgeschichte Leipzigs*，第二卷，内容涵盖了 1650～1723 年的状况，出版于 1926 年）。康斯坦丁·布勒伊勒尤（Constantin Brailoiu）的小书《一个村庄的音乐生活》（*Vie musicale d'un village*，1960——但那是 1930 年代的研究），以一种不同的方式展现了歌曲、歌曲种类以及功能在罗马尼亚农村各部分人群的分布——如年龄层和阶层。巴吉阿斯（Vargyas 2000）的著作《一个匈牙利阿吉村的音乐世界》（*The Musical World of a Hungarian Village-Aj*，1940）是又一个对村庄的研究，于 1940 年开始但直到 60 年之后才出版（！），文章用 1000 多页来描写一个村庄的音乐世界。

到目前为止，我们所提及的著作都是 1980 年代到 1990 年代期间出版目录中的，是音乐民族志的思想先驱。依我看来，综合性音乐民族志的始祖是梅利亚姆对平头印第安人的研究（Merriam 1967a），这并不是因为他成功做到了综合性，而是因为他开始——甚至在他的标题中——系统讨论平头人音乐文化的所有方面，以及它们之间的相互关系。在某种程度上，他按照音乐的三分模式，将第一部分（主要趋势是呈现文化中的音乐）分为主要侧重概念的章节（音乐起源和思想的概念），以及讨论音乐行为的章节（关于乐器以及音乐的使用，再细分为一些平头人所承认的类别）。书的第二部分由记谱和分析构成——即梅利亚姆模式的“声音”部分。虽然附有一个简短的术语词汇表，但在这里并没打算以平头人的语言为出发点。相反，观察结合了早期为梅利亚姆提供资料的人的陈述录音，那是他主要的资料来源，这可以通过用英语讨论关于音乐的问题而获得。很大程度上，这种全面的结构是梅利亚姆式的，而不是平头人文化所具有的。

令人惊奇的是，与较少诠释性的埃姆斯和金（Ames 和 King 1971）相比，梅利亚姆不太清晰的东西是，音乐在平头人文化，或作为其文化一部分是如

何运转的。他非常详细地描述了音乐的概念，以及人们“音乐”行为的方式。但其他这样一类问题触及不多，诸如音乐思想如何反映平头人的价值，或音乐如何与文化的其他领域相关。我们饶有兴趣地看到，即使是将“音乐人类学”的方法应用到民族音乐学最杰出的著作之一，也只是关注音乐（虽然思路广泛），虽然是从整体角度看待音乐，但是这与梅利亚姆后来希望的音乐作为文化还有差距。

组织音乐的“那一复合整体”

尽管之前有一些研究，其中一些我们上面已经描述过，但1960年代末标 238
志着民族音乐学迈入了一个新时期，该时期以出现众多详尽的研究为特征，大多数的研究都拥有一部专著那样的篇幅，每个研究某种程度上都是对一种音乐文化所进行的综合性陈述。这些研究越来越多地被称为民族志，我觉得大多数作者对音乐文化持有一种整体性的角度。他们面对一些重要的问题，其中一个问题就是结构。对一种音乐文化需要了解的事物是无穷无尽的，即使人们可以精心挑选——如梅利亚姆对平头印第安人的研究——我们的工作仍然是寻找一个合理的、符合逻辑的结构，它既能够在某种程度上反映文化关于自身会说些什么，同时又能加强作者传达信息的意图。第二个问题可能更有意思，包括两点要考虑的。其一，针对分析的过程，如果泰勒的文化“复合整体”中文化的概念（或与之相关的概念）具有功效的话——如果音乐领域是一个合适的微观世界——那么应该可以从音乐文化的各个部分去了解对该文化整体有意义的东西。其次，在音乐民族志的实际写作过程中比较重要的是，如果不能够真正进行综合性的阐述（梅利亚姆尝试过，但可能算得上是第一个承认这是“首次尝试”的人，他承认自己的阐释有瑕疵、有时还比较肤浅），可供选择的就是寻找一首小曲、一个局部或音乐文化的一个方面（那是进入一个更大整体的切入点），从中你可以得出对这些方面更为全面的洞见。

我认为，1980年代与1990年代之间的许多音乐民族志都接受了这些基本的假设，但很少明说。可是典型的是，这些民族志非常详尽地论述文化的某个方面，其视角向外辐射到音乐生活的其他方面。切入点也许是一种体裁、一个音乐家、一种乐器、一个过程、一首歌曲——在大多数情况下，若非为了让民族志学者能够利用这些民族志来以展现关于文化整体的重要洞见，那么毫无例外，这些民族志便没有一部值得我们特别关注了。让我再举几个重要的例子。

斯蒂文·费尔德(Steven Feld)的《声音和情感:卡鲁利人表达中的鸟鸣、哭声、诗歌以及歌曲》(*Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*)是这类体裁的早期著作之一(1982)。除了其他许多贡献及所涉及的问题外,我感到本书还有一个重要的问题,就是费尔德理解卡鲁利音乐文化的方式——作者首先将音乐置于卡鲁利人对声音
239 的分类体系中(言语、哭声、歌唱、鸟鸣等等),然后运用一种与克劳德·列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss 1969)的思维相关的方式——列氏认为一个重要的神话是理解某社会思维过程的关键——方法是识别出一个可以解释卡鲁利人关于声音世界的神话。这是关于一个男孩变为小鸟的神话。费尔德试图告诉卡鲁利人他所描述的关于他们的故事,于是他后来讲述了这样一个故事,卡鲁利人问他,"为什么要选择那个特定的故事?"很明显,民族志实质上是一个诠释性的事情,但这个问题形成了费尔德[民族志]对话体编写(dialogic editing)的概念,在诠释过程中,让音乐自己所在的社会参与述说。

与费尔德发表此著作同时,丹尼尔·纽曼(Daniel Neuman)、保罗·伯利纳(Paul Berliner)以及洛兰·坂田(Lorraine Sakata)也都发表了自己的著作,各自都使用了一种不同的因素进入作为整体的音乐文化。与许多构成20世纪末标准文献的著作一样,每部著作都是以作者的博士论文以及长达一年的田野研究为基础。有一部之后成为经典的著作——《北印度的音乐生活》(*The Life of Music in Northern India*)(Neuman1980)——还有一篇相关的文章(Neuman 1977),纽曼通过北印度古典音乐师徒相传的方式,也通过北印度和印度穆斯林的社会结构如何组织音乐家的方式,解释了印度音乐结构中的中心因素。坂田在《心中的音乐》(*Music in the Mind* 1983)一书中,研究了阿富汗基本的音乐概念和假设如何让人们认识了声音和音乐家之间互相影响的方式。伯利纳的《姆比拉琴之魂》(*The Soul of Mbira* 1978)认为,一种乐器——南非肖纳族社会中的姆比拉琴——是一个中心,思想可以由此辐射到音乐文化的各个领域。

纽曼(Neuman 1977)对北印度世袭音乐家的研究,是对社会体系和音乐体系之间关系的一种审视。例如,他比较了表演的等级结构,用社会等级结构将独奏者和伴奏者的角色分成多个不同的层次,发现独奏者和伴奏者来自不同社会中不同的家族,以此证明这样的比较。他将北印度伴奏者期盼成为独奏者的愿望(可能在近期),与社会更大的流动性现象联系起来。通过影响独奏者日常生活体系中的社会附带因素(例如,官方承认的"嘎拉纳"[gharana,即音乐家流派],那也是现实或想象中的传承谱系),音乐家变成了

独奏者。因此,纽曼得出结论“[社会体系与音乐体系]这两种现象完全相关”,“既影响了独奏者和伴奏者之间不断变化的关系,反过来也受到这种关系的影响。”(1977:233)

纽曼并没有试图陈述北印度社会的中心价值体系,而是专门研究特别关注音乐的人群他们生活中的一种社会价值,音乐家就出自这些人群之中;他也并没有试图去建立一种总体性的音乐价值观。他的民族志关注印度音乐文化的一个方面,而对这一文化的理解必将先于对音乐技法的更为详尽的陈述。 240

切 入 点

让我再引用一些民族志的例子,其中对所研究的文化,作者们都选用了各种各样的切入点。在1980年代末,研究个人的生活和创造,将其作为对音乐文化的取样,成了民族志重要的方法,但这种方法在人类学很早就有人运用了,例如,保罗·雷丁(Paul Radin)对温内贝格人(Winnebago)——即霍-钦克人(Ho-Chunk)——生活的描述,见于1920年代所撰的《惊雷》(*Crashing Thunder* 1920)。我想提及运用这一方法的三部主要著作。《祈福歌手》(*Blessingway Singer*)是杰出的纳瓦霍族领导人、宗教学家弗朗克·米切尔(Frank Mitchell)的自传,由大卫·麦卡莱斯特和夏洛特·弗里斯比(Mitchell 1978)编辑,其综合性方面独树一帜,因为它讲述了歌手自己的故事,同时还加入了编辑者通晓情况的分析。近期,弗吉妮亚·丹尼尔森(Virginia Danielson)对伟大的埃及歌唱家乌姆·库尔图姆(Umm Kulthum)的研究——《埃及之声》(*The Voice of Egypt* 1997),从一个被称为是理想音乐家的角度讲述了20世纪埃及音乐文化的多个方面。这有点类似于通过关注贝多芬来描绘19世纪初维也纳的音乐文化,由于贝多芬具有独特性,所以这种方法有局限性。(但在其他方面,又有其他什么人物更能够代表那个时代的音乐文化呢?)

在某些方面,我们要追随布勒伊勒尤(Brailoiu 1960)的足迹,但也类似于丹尼尔森(Danielson 1997)对个人经历的强调,朱迪思·范德(Judith Vander)的《歌曲指纹》(*Songprint* 1988)通过5个妇女的生活史,富于洞见地描述了肖纳人的音乐文化。对我来说,这里最重要的概念是“歌曲指纹”,也就是某一个人所演唱、了解以及认知的所有音乐曲目,因为这个概念让我们洞悉了人类学一个长期存在的问题,那在音乐上则表现为个性和文化的结合点,即什么是个人的东西,什么又是共有的东西。

在民族音乐学中，我们没有科学家用来鉴定最具影响力的作者的引文
241 索引，但安东尼·西格1988年出版的关于苏亚人的著作(《苏亚人为什么歌唱》*Why Suyá Sing*)在1990年代被引用的次数，要远远超出音乐民族志文献中任何其他的专著，很大程度上这是因为他将梅里亚姆的"音乐人类学"和"音乐的人类学"这两个概念进行了恰当的区分，表明了更高程度的整合，他坚持认为，音乐不仅仅是某文化中主导原则的产物，而且就其自身而言还是一种决定某文化特征的影响力。也许有人会认为，一个150多人的社会的音乐生活可能比较容易去描绘和组织，但苏亚人的音乐文化是一个非常复杂的有机体，西格用一个主要仪式——老鼠仪式——来作为他[在全书中]不断回溯的主导主题。

音乐领域的其他因素也可以作为一种理解视角的出发点，人们期望能够在被称为"某某民族音乐学"的著作中看到这种视角。托马斯·图里诺的《远离沉寂》(*Moving Away from Silence* 1993)聚焦音乐如何起到了核心作用，以及在秘鲁的艾玛拉人(Aymara)从农村迁徙到科利马镇(Colima)，然后再到利马(Lima)的过程中，音乐如何随着文化环境的变化而变化。菲利普·博尔曼的《两条小河流经之地》(*The Land Where Two Streams Flow* 1989)基本上是一部关于德国、奥地利以及捷克血统的以色列人的音乐民族志，他们的主要音乐是莫扎特、贝多芬以及舒伯特的音乐。从音乐和社会这两个角度分析家庭音乐会这一主要的事件，这是一种通常下午在人们家里发生的事件。一位或一组音乐家演奏古典或浪漫主义奏鸣曲或室内乐作品，人们讲德语，茶点也尽可能复制维也纳糕点商店(*Konditoreien*)制作的点心。

简·休格曼(Jane Sugarman)论述居住在马其顿和北美的普雷斯帕(Prespa)阿尔巴尼亚女性音乐的著作(1997)，是对阿尔巴尼亚音乐文化以及移民文化的深刻观察。凯·考夫曼·谢勒梅(Kay Kaufman Shelemay 1998)从一种主要的犹太体裁(不易界定)——皮兹蒙(pizmon)的视角来考察纽约叙利亚犹太人的音乐文化。蒂莫西·赖斯(Timothy Rice)关于保加利亚民间音乐文化的著作《愿它充满你的灵魂》(*May It Fill Your Soul* 1994)将教授风笛音乐作为主要出发点。海伦·迈尔斯(Helen Myers 1998)关于特立尼达岛(Trinidad)北印度音乐文化的著作，聚焦能直接追溯到该社区起源于印度的那部分曲目，主要书写一个村庄的民族志。唐纳·布坎南(Donna Buchanan)的《表演民主》(*Performing Democracy* 2004)通过研究索非亚一支主要的民间乐队，揭示自华沙条约解体以来保加利亚音乐文化
242 所发生的或正在发生的变化。西奥多·莱文(Theodore Levin 1996)似乎以

一部旅行记作为切入点，进入乌兹别克斯坦以及其他中亚音乐文化，有创见地记述了在他所研究的那些地区的旅行。

自然我也曾尝试过这样做，使用关于音乐观念——即梅里亚姆的“概念”因素——作为研究黑足人文化的第一步（Nettl 1989a），试图将其组成四个范畴：基本概念，随着时间的推移音乐从起源到现在的变化，人类（黑足人及其他社群）的音乐和社会以及超自然的生灵，以及音乐的技术细节。（我建议将西方学术文化中的音乐看作为这样四种不同的组成部分。）神话的意义能够提供广泛的洞察力，我为之所吸引，试举一个能够解释黑足人音乐观念的主要神话。对黑足人来说，这是一个描述与一位妇女私通的超自然的海狸人的神话，海狸超人送给她的丈夫功能强大的歌曲作为补偿，每唱一首歌就可交换黑足人周围所有动物群的皮毛。后来，在美国中西部的音乐学校，我运用类似的方法（指观念体系——译注）研究西方艺术音乐，提出了人们熟悉的莫扎特/贝多芬二元对立。

这样快速浏览音乐民族志文献很难穷尽所有书目；因为还可以提及其他许多书目。有一些也很容易归入音乐民族志，但它们注重的是音乐的过程、近期变化以及政治事件。甚至在近期，我们发现还有人仿照梅里亚姆做了重要的尝试——对一个社会音乐文化进行真正的综合性研究。艾瑞克·查理（Eric Charry）的《曼德人的音乐》（*Mande Music* 2000）就是一个例子，它所涵盖的文化方面数量惊人，从历史到重要的古老体裁和现代体裁、乐器、音乐术语、再及传统和变化的结合点。埃伦·科斯科夫（Ellen Koskoff 2001）对犹太教鲁巴维奇-哈西德派（Lubavitcher Hasidim）音乐文化的论述，具有综合的性质，综观历史和现代，用最有洞察力的章节来描绘音乐和过去的关系、音乐与现代、音乐与社会性别以及音乐与社会谱系的关系。

从1960年代以来，给予文化局内人表达自己的机会，成为我们方法论准则的一个方面（但更多是在理论上而不是实践中），但像斯蒂文·费尔德（Steven Feld 1987）所命名的对话性编写概念以及卢克·拉西特（Luke Lassiter 1998）新杜撰的术语“合作民族志”（collaborative ethnography），加强了在民族志写作中局内人声音的重要性，也加强了局内人和局外人的结合点。

最后，民族音乐学家当然也论述了民族志概念——试图找到如何定义音乐文化、如何组织并提供局内人和局外人之间、事实和诠释之间的结合点的方式。安东尼·西格的文章（Anthony Seeger 1992a）是对这些问题以及 243
文献资料进行最具综合性的概述之一。马丁·斯托克斯（Martin Stokes）为其所主编的文集（*Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place* 1994:1－28）所撰导论，论述了民族志的许多问题——表演和地

点、族群性、身份、民族主义、阶层以及社会性别。蒂莫西·赖斯(Timothy Rice)长期以来致力于解决精炼陈述民族音乐学基本要素这样的需求,以一句话(即“象征体系……按历史构成,由社会维持,并为个人运用”——译注)陈述了民族音乐学家所追求的东西(1987),而且考虑到近期历史所要求的关于“文化”和“社会”经过修正的概念,为民族志描绘了新的方向(Rice 2003)——即从对静态常态的描述变为强调发生变化的因素。做民族志不是对一个瞬间的速写,更多的是记述不断变化的文化,赖斯(同上:174)展望了音乐民族志的未来:“追溯主体在空间位置、隐喻式理解、时间等方面的运动,追溯这些运动所必然包含的不同经历,这样的音乐民族志本质上呈现出一种动态性,容易对新的或新近认知的有关现代世界的复杂情况做出反应。”

第18章 音乐拥有魔力:用途和功能

让一棵多节的橡树弯曲

不少有关研究文化中的音乐的文献,都涉及人们使用音乐的方式,故而 244
可谓"履行"人类社会中音乐的某些功能。也许有理由相信:各个地区的人都用音乐做某些特定的事情;同时,人们还认为:音乐似乎能够自行为人们做某些事情。民族音乐学早期的文献常常详细论述这样的假定,即在史前文化、民间文化或土著文化中,人们使用音乐主要是为自己完成一些比较重要的事情,因此这样的音乐就具有功能性。赫尔措格(Herzog 1950:1034)出言谨慎,他声称,"通常有人说,民歌在实际运用过程中要比经过提炼的诗歌或音乐更具功能性。"这段陈述表明,伴随人生转折点和整个一年进程的歌曲,要比那些在音乐会表演的歌曲更具"功能性",也表明劳动歌曲要比美国流行音乐家比利·乔尔(Billy Joel)的"钢琴师"("Piano Man")或亨德尔的《弥赛亚》更具功能性。关注民间社会或部落社群音乐的特征,毫无疑问与民族音乐学家早期那种感觉是分不开的,即他们认为有必要证实自己有理由关注简单的、不复杂的、次等的[音乐]产品(所谓"次等",那是学院派音乐家武断的音乐观)。

但康格里夫(William Congreve,1670～1729,英国讽刺喜剧作家——译注)曾说过,"音乐具有抚平野蛮人的情绪、软化岩石或让一棵多节的橡树弯曲这样的魔力",也许他并不是指民间或土著音乐。可是现代美国学术传统(依靠误读[音乐] 这样一种主要的创造力)却常常发现音乐可以安抚野兽,
果真如此,倒让人想起俄耳甫斯神话(Orpheus,弹唱诗人,其乐令猛兽俯首、 245
顽石点头——译注)以及莫扎特《魔笛》的各种[奏乐]场景,所有那些几乎都不是民间音乐。可是那得要看人们如何定义音乐的用途和功能性;民族音乐学逐渐摒弃"民间"和"艺术"之间的区别,开始承认在分析"复合整体"时,功能的概念适用于所有音乐。

这是符合逻辑的。如果黑足人的大部分歌曲被用作宗教仪式的一部

分，为社交舞伴奏，不让赌徒知道某物藏匿之处（在赌戏中，以歌唱及面部表情迷惑对方，不让他猜到哪只手中藏着东西——作者附注），那么人们无法想象18世纪莱比锡或20世纪纽约的宗教仪式可以没有音乐，美国现代的社交性事项如舞蹈和聚会，毫无疑问也是一种音乐事项，一场正式的橄榄球赛在中场休息时由管乐队绕场演奏，一场重要的棒球联赛至少要用震耳欲聋的电子乐器来歌颂马德维尔（Mudville）队的本垒打（home run）。也许有人回应说这是正确的，但也会说复杂的文化也有如音乐会这样的事项，其目的是展现他们"最优秀"的音乐。然而，究竟巴赫的康塔塔或黑足人的太阳舞歌曲是宗教性的还是娱乐性的，这要取决于聆听者的身份（他们是否身处帕瓦仪式或是教堂仪式）。相反，许多经常去听音乐会的美国人认为音乐会是社交事项或世俗仪式，因为音乐会典型的节目结构、必须遵从的衣着形式、标准的时间长度、少不了的中场休息、印制的节目单等等，所有这些都呈现在我们面前。在学术界，我们经常赋予艺术音乐启迪性的、教育性的角色，认为可以从聆听巴赫和莫扎特[的作品]中学习许多有价值的重要东西。但也有人说（R. Waterman 1956），依尔卡拉人（Yirkalla）音乐的功能从本质上来说是教育性的，就像美国北部平原印第安人一样，他们学习自己的文化，每一阶段都伴有适当的音乐。因此，我们让孩子去听音乐会，以便能够学到自己文化中有价值的重要东西，这样我们所做的，从本质上来看，就如同技术简单的依尔卡拉人和美国平原印第安人以他们的音乐所做的事情。

仅举上述几例，目的是要说明：看待音乐功能，联系人类文化是很有益处的。民族音乐学家有个共识，即各个地方的人都用音乐来完成某些事情。有几类文化中的音乐是否比其他文化更多用于特定的活动，这个老问题已经转变为如何看待这些用途。民族音乐学家已经更加关注他们所谓的用途和功能之间的差别，以及音乐在一般人类社会中的功能与在个别社会中功能的差别，除此之外，还关注曲目、风格、体裁的某些部分所具有的特殊功能，以及功能和语境变化所具有的特殊功能。

回应艾伦·P. 梅里亚姆

246 早期的民族音乐学文献研究用途和功能的概念，好像二者多少有些相同。后来，艾伦·P. 梅里亚姆（Merriam 1964：209－28）在直接论述该主题时，将二者明确加以区分："当我们谈论音乐的用途时，我们指的是音乐用于人类社会的方式，指的是在风俗中独自或与其他活动一起使用音乐的习惯做法"（同上：210）。但是："音乐用于特定的场合，且成为其中的一部分，可

以有也可以没有更深层的功能”(210)。梅里亚姆借用西格弗里德·纳德尔(Siegfried Nadel)的研究，遵循拉尔夫·林顿(Ralph Linton)所提出的、为人们普遍接受的定义，认为功能意为“特殊的影响力，凭借它满足某种场合的要求，也就是说，达到了一种客观定义的目的；即将功能等同于目的”(218)。梅里亚姆继续列举了音乐与用途相对立的十种主要的总体功能(219)，即：情感表达、审美欣赏、娱乐、交流、象征性再现(representation，*即表征——译注*)、肢体反应、与社会准则保持一致、使社会机构和宗教仪式有效、促进文化的持续和稳定以及促进社会的整合。

这样列举令人叹服。也许“抚平野蛮人的情绪”隐含在其中。我无法超越，只能承认对此稍感不满。如我们发现一首特定的美国土著歌曲为草地舞伴奏，其用途和功能之间的界限很明显，但这首歌曲也有促进社会整合的功能。可是用于娱乐的音乐，其用途和功能反倒一致。此外，梅里亚姆试图所列举的音乐特征，并非独指音乐，也能适用于所有的艺术，显然只是程度不同而已，也许还适用于那些通常没有归为艺术的活动(尽管它们很可能是艺术)，如宗教仪式和演讲。

但我可以断言，音乐与其他艺术在功能方面是不同的。与其他任何一种艺术相比较，只有音乐是人类最具独创性的产物。它与自然距离最大，它并不按照常规直接讲述或以视觉再现艺术家所发现的东西。它也是与文化其他方面距离最大的。与其他艺术不同，音乐很少直接描绘或论述人们的所为所思。在文化的许多领域中，音乐也许似乎是最无必要存在的事物之一；但我们又知道，任何文化都少不了它。因此，人们还能说它不具有独特 247
的功能吗？

事实上，功能与用途的区别，有一段时期并不真正是民族音乐学文献讨论的主要问题。在民族音乐学早期，似乎必须特别指出，出于某些原因：人们一个主要目的是研究音乐是如何使用的。对用途/功能进行区分的思想几乎等同于研究文化语境中的音乐这一思想。1970 年代有一段时期，民族音乐学家曾将自己的圈子非正式地分为“音乐家”和“功能主义者”(或“语境论者”)两类，但截止到 1980 年代，除了侧重点和研究途径方面，这个问题早已解决，因为我们都承认自己感兴趣的是：音乐是什么，人们用音乐干什么，以及音乐能够为人们完成什么。

与梅里亚姆相反，几位熟知几种音乐文化的作者都认为，音乐必有一种主要的功能。布莱金(Blacking 1973)不断强调自己的观念“在由人类组合的模式与因人们相互影响而产生的声音模式之间，应该有一种联系。”(26)洛马克斯坚信，通过对世界音乐的分析，他的主要发现就是“某一文化中人们

喜爱的歌曲风格反映和加强了下列行为，即必须如何努力维持生计以及社会的中心机构必须如何加以管理”（Lomax 1968：133）。克里斯托弗·斯莫尔（Christopher Small）用略微狭隘的眼光来看待音乐：音乐是一种武器，用来捍卫某社会有特殊意义的主要利益。因此，“一场交响音乐会就是颂扬西方中产阶级‘神圣的历史’，也是肯定他们的价值是人生不可或缺的东西。”（Small 1987：19）那些近期重新将音乐起源看作为人类认知能力源头的人（例如，Wallin，Merker，和 Brown 2000），也关注音乐这一单一的、即基本的功能。在 1970 年前后的民族音乐学历史中，身份问题——或者我应该说是“身份”，它可以意指众多方面——渐渐承载了音乐主要功能的意义。可以肯定，对研究音乐功能多样性的兴趣仍在继续，人们也能从其他表演艺术的文献中读到，如安亚·罗伊斯（Anya Royce 1977：83－84）所言：“功能的多样性往往成为一种惯例，而不是一种例外。功能可以看作为是公开的或掩盖着的，表现性的或是潜在性的……而且，任何的舞蹈事项可能都有这两个层面的多种功能。”但若把话说绝，也许我们就无法走得更远，只能说“音乐具
248 有魔力”，如是解释了无法解释的现象，但正如梅里亚姆总结的，音乐“对于恰当宣示那些构建社会的活动，显然必不可少”。（Merriam 1964：227）

硬币和金字塔

曾经有一段时间，民族音乐学不再强调自己对音乐功能和用途感兴趣了，至少这样公开声称过。但有时候这种兴趣还是潜伏在表象下，如约翰·贝利（见 Stokes 1994：46－48）似乎感到有必要从一些关注认同、族群性以及音乐变化的著述中梳理功能主义者的观点。更具代表性的是（1990 年后），音乐同后殖民主义时代重要的社会、政治趋向和事件之间的关系，促使学者们再次更认真地看待音乐的功能。尽管人们宣示了针对多元视角的各种模式（如见，Killick 2003；Rice 2003；Slobin 1992b），但我冒昧提出 25 年前的两个模式，为方便起见称作“硬币模式”和“金字塔模式”，牵涉到“局内人”和“局外人”观点的多样性，以及功能和用途二者的对比，这两个模式也许仍旧有助于分析单个文化或社群。我提醒读者——也许没有必要——所有这些关涉如何比较理论结构，而非如何建立可论证的事实。借用伯灵（Burling 1964）早期的洞见——即需要小心对待理论，因为理论常常是“故弄玄虚之词”（hocuspocus）而非“上帝的真理”。

金字塔模式有几个层次：基础、顶层以及处于二者之间，从使用逐渐转向功能的层面。基础包括音乐的公开使用，音乐伴随的活动，信息提供者告

诉你同音乐相联系的许多事情，以及音乐有何用途，他们用音乐做什么，或从表面上看音乐有何用途。任何一个社会都几乎有成百上千关于音乐的如下事项：娱乐，为仪式伴奏，舞蹈，音乐会，军队行进等等。在金字塔的中间层面不断将这些用途抽象化。在这个层面，也许人们可以置入梅里亚姆的十种功能。最后，在接近金字塔顶端的地方，是陈述任何社会中音乐单一的、涵盖一切的主要功能。在这个层面，也许可以加入诸如麦卡莱斯特(McAllester)对于纳瓦霍人文化的陈述："音乐的许多正常功能……都附属于一种超自然因素控制的极其重要的功能"(1954:88)，或加入梅里亚姆的陈述，在平头印第安人中音乐的功能"是一种手段，表达如下事实，无论他们的生活方式发生什么变化，他们依旧是平头人。"(1967a:158) 在金字塔的顶端，有一种适用于人类的单一的、涵盖一切的音乐功能，所有其他的功能都 249
可归于其下。顶层和基础都是理想化的。可能我们要寻求一种方式，可以极为精确地表达音乐的独特功能，但也许这种方式非我们所能企及；我们永远不可能将音乐的所有用途列举到一张单子上。

但让我们再来探讨一下"硬币"模式，最重要的是，它考虑到了局内人和局外人观点的不同，也许更适合于称为一般人的分析和人类学家的分析，可归于"一枚硬币的两面"这一谚语。这种情形更加复杂，我们质疑过"局内人"和"局外人"的概念，也质疑过［研究者］自身［对研究对象］的影响(reflexivity)的问题，我仍旧坚持认为，这两种观点之间的对立继续影响着所有与田野研究相关的民族音乐学问题。梅里亚姆(Merriam 1964:209－10)就此说过，他似乎相信，对音乐的多种用途的叙述，让人觉得那更加接近于某一文化对自身的说法。"也许音乐以某种方式应用于特定的社会，这一说法也许就是一种民间的评价。然而，功能可能完全不同，因为对其评估要通过分析源于民间的评价。" 对于这两个极端的立场(*即用途属于局内人的说法，功能属于局外人的说法：详见下文——译注*)，人们似乎只能望其项背。民族音乐学家宣称自己是经验论的学者，一直使用文化的自我分析或评价，至少在某种程度上是这样。但他们也不能完全忽略自己的文化背景。

硬币哪面朝上？有人试图将用途—功能二分法与主位—客位的区别联系起来，但最终它们之间的相互联系还是不清楚。梅里亚姆的上述观点有助于将用途归为主位，将功能归为客位。但这与主位—客位二元对立的一些其他含义相抵触。客位也是对所观察的特定事项进行实际的、详细的描述；主位是对客位描述的归纳和构建。在某种意义上，涉及到这些术语的语言学根源，语音学(phonetics，*衍生出* etic，*客位——译注*)即人们说话所发出的实际声音，音位学(phonemics，*衍生出* emic，*主位——译注*)以抽象的单

元构建这些声音，这些单元表明说话者所使用的、能区分[意义]的功能，虽然说话者本人并非总能那么容易说清楚。另一方面，操母语者正是使用音位区分[意义的功能]来教外人他们的语言，创建字母系统，区分各个语言类别，而语音学则是对声音及其物质基础极其复杂的特征描述，“操母语者”也许并不真正知道运用[语音学]这种知识可以做什么。

主位和客位与局内人—局外人的连续统相关，但两类方法并不一致，人类学一定程度上不用主位—客位，同上述不一致有关。在田野研究中很明显，受访者完全能够做出客位陈述，也就是说，能够“客观”描述他们自己的
250 文化，将其与[对自己]文化的主要评价相比较。因此，虽然波斯古典音乐的理论（即主位）认为即兴者不重复自己的音乐，可是波斯音乐家却完全意识到确实有重复。主位的陈述可能仅仅表达了理想化的东西，而真实的东西则由文化本身以其从属的客位陈述而呈现出来。

尽管主位—客位分析有缺陷，可是沿着这些思路展示一种模式似乎还是有益处的，但为了避免混淆，似乎最好先来讨论文化的论述和分析者的论述。亲爱的读者，我可以再次给你一个简短的、浓缩的比较，来说明方法而非展现明确的数据和解释，请允许我以自己的文化背景来解释硬币和金字塔这两种模式：先用硬币的模式，即以专业的眼光解释西方城市社会，正如我们所看到的。各种陈述之中有些可以分别归于每一类别。无论该模式是否有效，是否有助于深刻的认识，这个问题留待读者自己来回答。

分析者关于用途的陈述：音乐与太多的活动联系在一起。音乐大多数是用于聆听的，听众是被动的，对音乐的关注程度多种多样。各种仪式由音乐伴奏，音乐也用作多种活动的背景声音。在这里我们可以列举包含音乐的所有活动，从音乐会、教堂、游行、橄榄球赛，到聚会中的必要背景（对青少年则是前景，至少就音量而言），以及超市、电梯和开车旅行。

分析者关于功能的陈述：从梅里亚姆所列举的项目来看，好像娱乐功能最突出。情感表达和群体或亚群体的整合也是其中的因素。

文化关于用途的陈述：音乐在大多数时间里都必须可以听。它应该是人们每天必定要听到的东西。如果没有音乐，几乎没有什么活动可以顺当进行。音乐成为一种不可或缺的调味品，从而使其他活动或静止状态可以忍受下去。

文化关于功能的陈述：音乐为人们服务，任何其他东西都无法提供这类服务；任何东西都不能替代它。麦卡莱斯特（McAllester 1971：380）和杰尔贝·鲁热（Gilbert Rouget 1985）说得很好，西方音乐的一个主要功能就是音乐改变经历。我们（现代西方社会的成员）认为，音乐并不只有单一的主要

功能(除了作为音乐,它能够在抽象和情感领域——尽管不是在一个具体的 251 世界——发挥影响),我们感觉离开它便无法生活。确实,对我所属的文化群体来说,“音乐有魅力”——可以抚平野蛮人的心灵,而不能让一棵多节的橡树弯曲。

与硬币的模式相对,金字塔模式避免直接面对分析者的诠释和文化的诠释二者之间的差异。分析者的诠释在硬币模式中,被证实是比较研究的一种手段,但在金字塔模式中被下列可以涵盖的观点所替代,即音乐是文化核心的一种表现、或反映、或直接的产物。音乐的用途和功能不是表现为二分法中对立的两个部分,而是作为一个连续统里对立的两端,即从绝对现实的东西,逐渐演变为最具活力的诠释、因而可能是无法证实的东西。让我用德黑兰的资料继续我们的探讨。

我们应该研究大量的音乐风格、类型和体裁:最传统的伊朗音乐,包括一些具有乡村渊源的民间音乐,以及起源于宫廷的古典音乐,具有宗教和仪式材料的音乐,此外还有主要通过大众媒介传播、运用各种方式将传统、西方以及其他非伊朗元素加以混合的流行音乐。这张清单结合了伊朗与西方对音乐的分类法、历史的类别以及地理位置,材料来自一个大而复杂的社群。我们应该将在德黑兰听到的西方音乐纳入这个复杂整体,但为了这一研究的目的,我们只涉及德黑兰人认为是伊朗音乐的类别。“当前”指的是大约 1970 年。

明显的用途:大多数音乐用于聆听和娱乐。音乐会的数量相对较少,但夜总会和音乐剧场里这样的音乐场合比较多,这里的顾客聆听舞曲、观看舞蹈,但事实上很少参与跳舞。同美国相比,听无线电广播在成人中比较普遍,在儿童中较少。唱片已经非常容易得到,我们在一些仪式化程度不高的场合中所听到音乐分别有:某种职业群体光临的聚会,音乐会,以及音乐剧场表演。除了简单的娱乐之外,唱片还有一种用途,即有助于特定群体的团结,有助于恪守一种特定的伊朗文化观。除此之外,还有宗教诵唱,但人们并不认为那属于音乐领域。音乐为传统的体操、舞蹈表演以及社交舞、军事活动和诸如劳工行会游行这样的公共仪式性事件伴奏,还用作诗歌朗诵的背景音乐。不用说,要想列举所有的用途是不可能的,但它们与西方城市文 252 化而不是平头人文化比较一致。用赫尔措格的话,伊朗音乐中也许没有功能性很强的音乐。大多数的活动在没有音乐的情况下也能够进行,人们并不像美国人那样感到必须每天、经常、不断地听到音乐。甚至有人会认为伊朗人 1979 年“取缔音乐”的事件是很好的例子。

抽象用途:如果我们用梅里亚姆的十大功能表,我们发现很适合于德黑

兰，但可能必须强调娱乐、象征性再现（表征）（无论音乐是否在场）以及有利于宗教仪式、文化的传承和稳定和社会的整合等功能。但由于涉及多种音乐，所以正是宗教仪式的多样性、文化的变化和传承以及若干亚文化的整合等诸项成为音乐的首要功能。文化中不同的曲目据说具有特定的功能。宗教音乐、诵唱古兰经以及召唤信徒祈祷，这些在伊朗并不是与真主之间的交流，而是作为一种提醒人们恪守自己宗教职责的手段。在传统的夜总会中为“淫荡的”舞蹈伴奏的音乐，具有便于舞蹈的用途。但除此之外，音乐还能够协调观察者和不允许观察的现象之间的矛盾；它以形式化掩盖了人们无法接受的情形，这样的音乐功能我们也可从罗德（Rhodes 1962）论述的非洲文化、格林韦（Greenway 1953）论述的美国民间文化以及其他学者的论述中看到。现代化的以及部分西方化的流行音乐具有象征西方化过程的功能；多年之后，当西方化开始受到特别的抨击时，这类音乐也首当其冲遭到禁止。

让我暂时离开这个话题，转到南美的一个可以对比的情况。安东尼·西格提供了一个巴西苏亚人（Seeger 1979）中，音乐的抽象用途或明显功能的类似例子。他调查两种在风格和用途方面非常不同的歌曲体裁，得出结论：“阿基亚”（akia）的功能包括“歌手的意图是让自己的歌声被某些女性亲属听到”，而“恩盖雷”（ngere）的功能则是“表现基于姓氏的仪式群体存在和团结的状况……”（同上：391）但音乐的明显用途还是仪式性的，直到音乐的用途被分析或诠释之后其功能才显现出来。从功能性这个层次进一步分析，就会出现单一的、更多由文化限定的音乐功能。西格给我们的提示不止一个：实际上音乐事项创造了社会结构的方方面面，在这个例子里，就是二元论。（同上：392）如果加以概括，这可能与德黑兰的情形大相径庭，在那里
253 人们几乎不能宣称音乐对文化的其他方面有主导性的影响。也许这与音乐的价值有关，这一价值在德黑兰比较含混，而西格则坚持认为，苏亚人[对音乐]是比较重视的。

金字塔的顶端：现在该展示我的立场了。人类社会中音乐的基本功能——即音乐最终的目的——是双重的：一是控制人类与超自然力量之间的关系，即协调人类和其他生灵的关系，二是支持各个社群自身的整合。音乐通过一种抽象的形式来展现文化中相关的核心价值，以此达到上述目的。如果我们认同这一点，就会发现在金字塔模式中最高两层之间存在一种相互依赖性，而这种关系在其他层次中是不存在的。在每种文化中，音乐的功能都是用一种特定的方式来表现一系列特定的价值观。

正如艾伦·洛马克斯（Alan Lomax 1968：155－59）著名的论述和布莱金（Blacking 1987：133）之后的理论发展那样，音乐能够将文化中相对不确定

和模糊的特点加以抽象和提炼。音乐对价值加以抽象的能力，也许能够帮助我们回到1970年代的德黑兰，若身处那里，我们便会问：这个社会的音乐如何协调人类和超自然生灵之间的关系，如何有助于整合社会。如在绝大多数宗教体系中，穆斯林音乐是一种仪式手段，一种将宗教陈述形式化的方式。我们必须考虑到，许多这类“音乐”并不归于音乐，其最极端的形式（最具“音乐性的”，即器乐——译注）在社会中的地位也比较低下。在已发表的著述里，许多是关于穆斯林对待音乐的态度的，所以让我加入另外一种假设。伊斯兰教的特点是坚持不需要中介就可以向真主祈祷、直接与之交流。伊斯兰教徒也理解音乐在其他宗教体系中作为中介的重要性（尤其是在那些有神职人员代为祈祷的宗教体系里），但他们自己给予音乐的地位并不高，因为这种中介对于他们来说是不需要的。音乐存在，但从技术上来看，他们并不承认那是音乐。

音乐可以整合一个如德黑兰那样复杂的社会，这样的作用有多种重要意义。一方面，其古典音乐体系在1960年代被用作统一民族的手段，将其多样化元素组合起来，并同其阿拉伯和土耳其邻国区分开来。音乐家和文化政治机构强调追求完美，那种完美不需要或不可以再加入任何其他东西，那是德黑兰精英当时所声称的完美社会的一个象征。而与此同时，大众媒介则将各种象征民族多样性的乡村传统结合在一起，对西方化的通俗音乐的曲目也是如此，以表明自己与外界、与现代世界联系的强烈愿望。许多相互联系但又各自独立的音乐体系在德黑兰繁盛起来，其中一些在西方化的程度上显得尤为突出。许多社会群体认同一种特定的音乐。但我认为，就伊朗民族总体而言，古典传统尤其表达了全社会一些共同的价值观。 254

“金字塔”模式的主要问题是，局内人和局外人的二元论并没有得到重视。但金字塔的最高端仍然再次表现出观察者和被观察者之间的对立。我认为在1970年代，看到了音乐为德黑兰社会带来的贡献，但面对我的直接质疑，伊朗音乐家以及其他人却无以应对。例如，他们只是更关注喜欢或不喜欢音乐，以及音乐的各种细分的类别。有时他们为自己喜欢音乐而辩护，同时又对这一倾向带有某种不安；同时，他们作为个人或特定群体的成员——如苏非派信徒、西方化的精英、如亚美尼亚人和犹太人这类少数族群的成员——认同音乐作为强调个性特征或特殊性的方式。当问及音乐起了什么作用，伊朗人肯定不会直接回答说音乐反映了他们的社会和文化价值，尽管受过教育的受访者声称古典音乐主要是波斯人的音乐，是与文化和国土相连系的，而流行音乐则部分展现了伊朗人如何与其他文化进行的交流，从这些文化中吸取他们所需要的东西而使自己现代化。“音乐拥有魅力”的说

法，对伊朗人的意义，也许会截然不同于对欧美人的意义。但说到底，即便伊朗人也会赞同其中某些含义。

各种各样的身份

“现在情况大不一样了。”这是在我阔别多年后，于2002年再次造访布朗宁时一位黑足人朋友告诉我的。但在推倒柏林墙，1990年代重构世界政治格局，贫富国家生活标准之间差距不断拉大，全球性公司主宰、性别关系和性取向的革命，国际宗教原教旨主义的壮大以及在信息交流、因特网、数字化世界的发展之后，世上谁都会这样说。在音乐世界，地理依旧很重要，但我们正在习惯于这样一种情形，你的所见所闻、与谁交流已经与你身在何处
255 几乎没有关系。世界上有许多孤立的村庄和土著社会，它们都有自己可参与的农业—仪式音乐这类音乐生活，这样的观念目前看来已完全不现实，即使在1950年也没有很牢靠的事实依据。世界上的大多数人主要通过广播或录音形式体验音乐。大多数人也接触到五花八门的音乐声音和风格，这些音响和风格开始日益彼此趋同，因为有这么多来自不同大洲、具有不同音乐背境的人共同体验这些音乐。世界上各种各样的音乐家越来越多地为人们提供娱乐，在舞台、俱乐部和录音棚里表演，他们日益面对全世界的观众。对那些主要为社群和神灵而表演的音乐，又增加了这样的概念，即音乐也许就是向所有人表达和交流信息。

大约1950年左右的民族音乐学家并不擅于建立一种现实的视角。我们那时访问美国土著保留地，期望能够找到他们完整的部落和文化，怀旧地看待想象的过去，用那样的措辞描述音乐和文化。50年后，民族音乐学家变得更加与时俱进，及时关注许多晚近以及当下的音乐发展。随着世界——以及音乐文化——的变化，典型的民族音乐学文献也随之发生变化。1990年代以及其后出版的著作日益强调人群之间的各种关系——性别问题、权力关系、社会—经济阶层的相互影响、政治运动中的音乐，也许所有都与身份问题相关——包括国家的、族群的、阶级的、性别的、个人的身份。所以我们要问，音乐的主要功能是否发生了变化、人类是否经历了一个前所未有的转折。也许是吧，但我不否认，那些美好的往日已经一去不复返，也不认为昔日的回归就在眼前；也不是说如果变换一下从前的诠释——如梅里亚姆的诠释——就仍然有效，而是承认，可能这些诠释原先就不适用。但我认为，音乐一系列非常重要的功能——无论是否一直就是如此——都是围绕身份概念的。至少我们近期大多数文献是这样说的，在我看来，也是黑足人地区

的情况。

民族身份认同是19世纪以及20世纪早期欧洲音乐家和学者们关注的问题，当时的小国努力摆脱政治帝国以及德奥主宰的“音乐帝国”的统治。某种程度上，也许非常重要的是，民族音乐学的兴起与该运动的兴起密切相关。但政治目的是建立文化及语言上具有同一性的民族国家，最后妥协的 256
产物是产生了如捷克斯洛伐克、南斯拉夫以及波兰这样的国家。在19世纪中叶，民族歌剧在布拉格的发展，从音乐动机到民间舞蹈体裁都隐含着民族主义的比喻(trope)，还有在捷克开始大规模收集民间歌曲，所有这些都成为捷克民族的民族文化战争中的主要因素。在第二波民族主义的后殖民浪潮里，追随第二次世界大战后、即1940年代末到1970年代掀起的政治解放运动，其中一个问题就是整合那些在文化和语言上独立的族群，那些族群主要在19世纪中后期被欧洲殖民强国人为地硬性纳为殖民地。在关于政治和文化民族主义的大量文献中，如本尼迪克特·安德森(Benedict Anderson 1991)和恰特杰(Chatterjee 1986)的著作对民族音乐学思想产生了特别的影响。

明确的“民族”音乐的创作是19世纪欧洲政治民族主义的一个因素，但主要还是艺术音乐在他们的国际文化战争中作为一种武器而发挥作用。100多年后，民族主义的表现可以看作是后殖民主义时代一项重要的音乐功能，但我们现在主要是谈论流行文化领域的音乐。斯托克斯(Stokes 1994：1－27)在为他主编的文集所撰导论中富于启示地讨论并详细解释了这些问题，图里诺(Turino 2000)关于津巴布韦，以及拉姆奈里恩(Ramnarine 2003)关于芬兰的文章，列举了截然不同的国情。族群性概念的效用——斯托克斯(Stokes 1994：6)对此进行了讨论，并对难点进行了分析——似乎体现在其功能上，即允许一群人建立语言、风俗以及艺术的界限；但族群的界限要比民族更难界定和区分。然而，相对民族主义而言，音乐作为族群性表现的功能是民族音乐学一个更古老的话题，这一功能当初是在人们开始对文化异质性的社会——如现代城市——的重要性开始感兴趣之时才起作用的。民族音乐学家讨论了音乐具有表现阶层的功能——上层阶级的标准可能是读谱并能理解某些音乐技法，而经济上处于下层的阶级则懂得流行体裁的政治意义——他们显然关注皮埃尔·布迪厄(Pierre Bourdieu)的研究，例如乔普雅克(Chopyak 1987)和凯普韦尔(Capwell 1991)等的著述。

如果音乐表现个人或群体的身份，那么它也可以协调不平等要素之间的关系，成为主导群体加强其主导权的方式，或某种程度上又是下层人群反击的方式。例如，全球范围内都采用了某种功能和声，表现了西方文化在各地的主宰。与此相对应，诸如美国土著这样的殖民化了的民族往往使用音 257

乐和舞蹈作为继续伸张他们身份的主要方式。一些民族音乐学家——例如，凯普韦尔（Capwell 1986）、盖伊（Guy 2002）以及多尔蒂（Daughtry 2003）——从1958年后就在建立一个社会的民族身份认同的语境下，研究了国歌在认同方面的作用，他们认为国歌利用了民族和族群的概念，目的在于整合社会。

人们创作或聆听音乐，以此来展现他们在国家、族群、阶层、个人等语境中自己的身分，这样的思想存在了很长时间，但直到近20年才承认身份认同是音乐的一个主要功能。难道就像黑足人告诉我们的那样，所有的音乐生活都那么不同吗？把黑足人的音乐活动解释为各种身份认同的主要表现，肯定不难。主要的仲夏帕瓦仪式——北美印第安节——就是一种在黑足人早期历史上乃至20世纪上半叶都无法想象的事件。这一仪式富有多重含义，或公开、或隐晦地表现为：(1)黑足人的民族认同——仪式主持人如是说，有时黑足人也如是说；(2)美国土著族群认同（抑或黑足人是族群，美国土著是民族？）——仪式主持人再次告诉我们，称为"鼓"的演唱队来自于美国和加拿大的许多印第安人保留地，舞蹈者表演了许多跨部落的舞蹈；(3)美国国家认同——大多由美国老兵展示国旗来表现；(4)年龄认同——不同的年龄组都有舞蹈比赛；(5)个人认同——服装的多样性令人难以置信。在帕瓦仪式中，有许多"白人"音乐在城镇演奏；舞蹈中老年人用乡村音乐，而年轻人用摇滚乐；在"印第安人"竞技表演中播放美国爱国歌曲的录音。但在北美印第安节中，虽然从旗子到录音机这类"白人"文化的各种设备都历历在目，可是音乐全部都是"印第安"的，甚至卫队的表演也是如此。音乐与身份认同的联系在这些方面非常强烈。

除此之外，黑足人传统也主导着音乐生活。美国土著开的商店里有黑足人以及其他歌手的录音带和CD。青少年开着货车飞驰而过，这时美国土著歌曲就会从录音机里、越过车窗传出来，虽然有时也有乡村音乐、摇滚或拉普乐。认同具有多个层次，但能够把所有这些层次都解释为：那是个人展现他们自己是黑足人的方式——他们分别属于更广泛的北美社会、美国土著总体以及黑足人民族；或展现黑足人以自己的方式成为你们年龄组的一
258 员，拥有你们那样的身份。人们的谈话证实了这些诠释——在2002年，人们更多谈论自己的"黑足人特质"而不是他们其他方面的群体联系。2002年的音乐生活确实与1966年的截然不同，但音乐的功能也发生了那么大的变化吗？1967年，艾伦·梅里亚姆（Merriam 1967a：158）曾论及沿着黑足人的领地跨越北美大陆分水岭的平头印第安人，他如下叙说："在音乐和舞蹈中，尤其在[大型跨部落帕瓦仪式]场合，但也在个人表达中，人们重申自己确实是平头人。"

第19章 开端:论音乐的起源

"神话是错误的"

就此而言,博学多识的库尔特·萨克斯在一部音乐史通论中的第一句 259
话就令读者感到吃惊(Curt Sachs 1948:1):"音乐并不是慈悲的上帝或英雄的仁慈礼物……到目前为止,所有那些或多或少基于科学而展示的理论都是错误的……假使这些理论正确,那么一些先民最原始的后人早就保存了风格悦耳的爱情歌曲,或类似信号的旋律,或伴随着有节奏的劳动号子的有节奏的集体劳作。可是他们几乎没有保留什么。"令人尊敬的萨克斯只用了短短一小段话,就否定了大量猜测性的文献,也含蓄地否定了生物学家和心理学家所做的一些研究,并宣称由于民族音乐学家了解世界现存的音乐,所以最能确定音乐如何产生以及音乐最早的形态。

当然,萨克斯不是得出该结论的第一人。两部最早概述土著社会音乐的著作在其标题中就含有"开端"这个词,即便这两部著作主要并不是关于音乐本身的起源,而是论述作者所假设的最早的音乐形态。关于起源的实际问题,更多是其他领域作者的课题,而更早则是一群不太熟悉世界各种音乐的作者。他们是各自领域中的佼佼者,其中包括最早的社会科学家赫伯特·斯潘塞(Herbert Spencer),作曲家理查德·瓦格纳,以及经济学家卡尔·比歇尔(Carl Buecher)。但是,萨克斯并没有很认真地对待他们的理论,相反称赞那些为了确定音乐史的最早阶段而研究当时世界上最不复杂的音乐文化的人。

我们发现,民族音乐学家通常表现为研究当代的学者,却几乎无形当中 260
又研究最遥远的过去的问题,这多少有点反常。他们创造了特殊的技巧用于观察所发生的变化、描述他们亲历的音乐体系和文化,有时他们将自己看作是与进行历时研究的历史学家相对应的进行共时研究的角色。但是如果美国鸡尾酒会以当代美国土著音乐或日本音乐这样的问题开始的话,那么参与者一定会追溯音乐的最终起源。一般大众认为,民族音乐学家也是音

乐的史前历史学家。

有关所谓的音乐起源的文献往往将一些实际可分离的问题混淆起来，不能分辨起源点和随后的发展，也不能分辨音乐和非音乐。界定音乐这一问题尤其再度引发争议。霍基德(Hockett，引自 Anttila 1972:26)列举了一组动物交流的特征，指出其中仅有一部分相对于人类的语言来说很独特。长期以来就很明显，动物(包括类人猿)有时使用声音进行交流，而人类的声音交流可以与其余的动物区分开来，以一种能够适用于所有人类语言的方式来界定。在论述语言起源的文献中应用了源于上述定义的普遍特征(Anttila 1972:26－28;P. Liebermanl 975,1994;Stam 1976)。人们认为，语言具有一种潜在的"深层结构"，这种结构与所有人类生来具有的学习能力有关。

界定音乐的普遍性要比界定语言的普遍性来得困难。但如果音乐学家就构建音乐的因素达成共识，即便他们不能清楚地给出一个定义，那么在连接音乐的起源与当下的时候，他们的处境可能会比语言学家好一点。所有的语言多少都同样复杂，也同样远离语言的起源，这个课题是语言学家现在往往研究的，他们借助大脑研究的心理学、灵长目动物学、古生物学、生理学，而不是试图重构历史。所有音乐也都多少具有一定程度的复杂性，但近代音乐和当代音乐之间，就复杂性而言差异更大，思考这些差异可能有助于我们推测遥远的过去。

这样，我们应该区分出三个问题：(1)音乐为什么会产生？(2)音乐最早生成的实际过程是什么？(3)原初的音乐产品的本质是什么？霍恩波斯特尔对起源问题也进行了类似的分类(Hornbostel 1973;完稿 50 多年后出
261 版)，他区分出音乐的"出生期"和"幼年"。对音乐起源的思考显示出民族音乐学家最善于推测，正因此，他们中许多人感到无望，对这个问题失去了兴趣，往往承认失败，而转向一些更容易解决的问题。我要说，起源，正因为其存在，依旧是一个重要的问题。这是人们想知道的事情，或至少可以听一听一些有根据的猜度。

在巴尼特论述创新的人类学经典著作中，他说，"当创新发生时，就会有两种或多种要素相互密切连接或融合，它们之前并没有以此方式结合起来。"(Barnett 1953:181) 他的意思是，人类不能侥幸(scratch)创造文化；他们使用已存在的构建材料，将它们组合、再组合。如果我们设想某个时间节点的音乐是新事物，我们最好将它看作是人类文化中现有的各种要素的一种独特融合。关于音乐起源的大多数理论都遵循这些思路。关于此论题的经典作家声称，音乐来自现存的材料：动物的吼叫、言语以及节奏活动。同

样，如果我们设想音乐以有组织的音响体系而存在，那么其生成一定是使用了人类已了解的、已认知的声音。

沿着这些思路，我们可以设想，在人类历史或人类史前的某个阶段可能存在一种交流，这种交流体现了我们现在所谓的音乐的一定特征。但在使用这种交流的社会看来，当时那就不是“音乐”，可能今天一般也不认为那是音乐。也许当时它听起来并不像我们今天所谓的音乐，并不具有今天大千世界的各种音乐所共有的特征。也许不能与曾经是或曾经成为语言的那类东西相区分。但无论如何，音乐在不同程度上由此而生成。

实际上，当今世界上许多社会都有关于音乐如何生成，以及为什么生成的思想，在他们的神话和宇宙观中，这些思想非常重要。黑足人的创世神话尽管没有为我们讲述音乐是“如何”生成的，但还是讲述了它“为什么”生成：音乐是由文化英雄给予人类的，以便帮助他们解决问题（如见 Grinnell 1920）。或据一支南美印第安族群所述，音乐是由超自然生灵所赐，目的是建立一个秩序井然的社会（Smith 1971）。神话（正如萨克斯所说），甚至是印第安人的神话可能都是错误的，通过考古学研究文化史，不用追溯很远，就能告诉我们音乐为什么能够生成。虽然研究大脑进化的生物学家和研究动物交流的专家做出了重要的贡献，但民族音乐学家的主要贡献就是研究音 262
乐的普遍性，即指出是否存在一种东西，全人类都可以将其与音乐联系起来，这种东西普遍存在于分布广泛的人群中，因而可以合理地让我们相信它们一直如是存在。民族音乐学文献中有许多这样的陈述。

有些理论将音乐的起源与口头交流联系到一起，说音乐起源于各种特殊的言语形式。在众多假设中，卡尔·施通普夫的假设一般比较可信，即认为人们以某种方式发展音乐，为的是增强长距离口头交流的效率。施通普夫认为持续音高往往能够比普通的讲话声传得更远（1911；Nadel 1930：537），实际上，也许就人们需要长距离呼唤对方而言，这类需要导致了偶尔使用一种人声，这种人声具有与音乐相同的持续音高。持续音高持续的时间比较长，这样听者就能够更加确切地进行重复，甚至导致了齐唱，因而持续音高成为我们实际所知的各种音乐的一种主要特征。施通普夫的推测告诉我们，为什么人类创造一种听起来类似音乐的交流，但并没有告诉我们它是如何演变成音乐的。我们若要提供一座可以连接二者的可信的桥梁，就必须涉及现存的关于音乐功能的一些方面。按照施通普夫的思路，我们可以相信，长距离的口头交流导致了诸如声调语言（tonal language，即以声调区分语义的语言，如汉语以四声区分语义——译注）中鼓和号的信号作用这一准音乐现象的产生，鼓号的信号作用是在非洲以及其他地区广为流传的

一种习俗，但没有任何一个地区声称这一习俗是原始的，或比音乐更早。人声的音乐与语言联系非常普遍，任何地区的人们在歌唱自己同时想说的话，这一事实告诉我们，言语和歌曲的联系一度可能比今天更为密切。

可能施通普夫的假设要比卡尔·比歇尔(Carl Buecher 1902，见第364页)的假设更具吸引力，后者即：人类发现带节奏的劳动更有效率，因而创造了音乐，目的是为了促进劳动。实际上，跟着劳动号子或打击乐器伴奏声的带节奏的集体劳动，在地理分布上并不广泛。但舞蹈和各地音乐的紧密联系使得节奏和肢体运动成为生成音乐的因素，这一说法也许可以成立。

我们将自己局限在音乐“为什么”生成，完全忽略了它“如何”生成，这使得我们接近了纳德尔(Nadel)的一个建议。他注意到所有文化中音乐和宗教的密切联系，还注意到这样的倾向——即为仪式最严肃、最正式的那些部
263 分配乐，这样他将音乐的起源假设为：需要建立一种与超自然生灵进行交流的特定方式，这种方式具有言语——人类普通的交流——的某些主要特征，而又很容易与言语区分(1930：538－44)。人们如何将歌唱作为满足这种需求的方式，这是一个我们几乎未触及的问题。可能音乐赖以产生的某种东西当时肯定已经存在——想象得到，达尔文所认为的求偶的呼叫可能是最早的音乐，此外还有长距离交流所用的呼喊，以及可以识别出听似不同于普通讲话的那些突出的或情感性的言语。这一思考使人们认为，学习歌唱的能力也一定不会相差太远。讲话与歌唱之间特定的、合理的鲜明区分在某一时刻肯定已经发生，根据纳德尔的说法，我们可能已经区分了讲话与歌唱，以便能够区分人类的交流方式和超自然的交流方式。

当然，我们永远不可能知道这一情况。但人们饶有兴趣地指出，神话中有许多例子将音乐的起源归于需要与超自然的交流，或超自然内部所需要的交流。利恩·欣顿(Leanne Hinton 1967～68)报道过印第安哈瓦苏派人(Havasupai)的神话，在人类出现之前，超自然生灵就是通过歌唱来交流的。在黑足人神话中，一个主要的超自然现象就是人们幻想中的非人类守护神在歌唱。在各种文化的神话中(例见 Laade 1975)，音乐是超自然生灵的语言，但神灵将音乐给了人类，作为接近超自然生灵的一种方式。这样的神话用于解释讲述神话的人类社会，但可能也象征性地再现了人类实际所做的事情，以及人类为什么要发明音乐。神话也许并非全都是错误的。

为了让对手害怕还是为了恐吓敌群？

曾有少数几个民族音乐学家对尝试揭示音乐的起源感兴趣，经历了这

一时期后(约 1960～1995 年),20 世纪末该话题又重新受到关注。其动机来自三个方向;但我的先后顺序如下——导致音乐生成的因素;音乐起源的时间节点;最早的音乐——晚近的大部分文献还是讨论第一种方向,即对音乐的需求。

一种现象值得人们关注,即生物学家和心理学家对研究其他物种交流体系的兴趣在不断增强。这是一个极具吸引力的课题,但我必须承认对此课题有一点保留。燕雀、座头鲸、长臂猿是科学家们最感兴趣的动物。这些物种的声音能够非常容易地与人类音乐联系到一起,并与之进行比较。但 264
这仅仅是因为它们听起来像音乐,随便怎么说,它们并不具备音乐在人类社会中所具有的那些功能。在将动物的声音与人类语言进行比较的过程中,我们不也能同样证实这一点吗? 如果这就是他们彼此之间交流的方式的话,那岂不更像人累在讲话时的行为吗? 尽管如此,从一些上面所提及的物种中可以区分出两种声音交流,可以想象它们类似于语言和音乐。研究动物交流的科学家往往不会说,他们所得出的结果是人类音乐某种进化的前身。但可以想象,动物社群发出的特殊的异常声音——如果科学家们能够破解它们——其功能也许能够带给我们一些关于人类音乐原初功能的情况。

第二个动机来自源于心理学和语言学的音乐研究,包括研究大脑及其进化,探究音乐的深层结构,有点像乔姆斯基语言学所认为的语言的共同特征,这是与大脑的生物特征相关的。正如人类的语言和言语能力与人类的生理学密切相关一样,音乐也普遍具有人类乃至生物性的特征。根据这种思考方式,音乐一直是人性的一部分。

这是音乐家和音乐爱好者都能接受的一个思想——即音乐是人类生存的基础。然而,不幸的是,我要说的第三个动机可能音乐家和音乐爱好者不容易接受。在早些时候,有人认为音乐的产生,是由于人们需要用一种平静的方式一起做某种事情——求偶、与神灵交谈、远距离交流,以及在一起有效地劳作。现在,有些人从研究动物交流的学者那里了解到很多情况,开始认为音乐是人类个体或群体竞争性的一个功能。长臂猿、鸟甚至还有鲸,似乎作出自己的“音乐”为的是求偶和保护它们自己的领地。早期的人类可能与它们一样,也是通过展示自我来吸引配偶——借助于需要肌肉力量、创新、记忆及耐力,且结构复杂的声音——展示他们具有更强的能量、更多的灵活性、想象力以及创新性,能够哺育、保护年轻一代,能够传递为了成功生存所需要的 DNA。因此,生物学家杰弗里·米勒声称(Jeffrey Miller, 2000a:349－56;同见 Miller 2000b),这首先是一个展示适于交配的适者生存的机制,可能也是为了恐吓对手。然后,如果群体(如鸟群、牧群、氏族、家

265 族群)能够通过一起创造音乐(或“前音乐创造”[premusicking])——如喊叫、鸣叫、真假声交替式叫喊(yodel)、咆哮、击鼓及敲击响器——来恐吓临近的其他家族群或敌群,这就好像是音乐的开端。但此处我们的起源说不涉及与媾和相关的音乐,而涉及与战争、与冲突相关的音乐。

我必须说,就我看来,音乐起源这个说法是有意义的。音乐一直是激发人的东西,在竞争和冲突被仪式化之时,音乐总会出现。1999 年,在一次由瑞典生物音乐学研究所主办的关于音乐起源的独特会议上(见 Wallin, Merker 和 Brown 2000 年的论文),[专家们]强烈提出将动物交流和大脑进化的假设作为回答我们问题的答案。参会的几位民族音乐学家一再说,“且慢,我们甚至还没有形成一个可以跨文化接受的音乐概念”,但将自己与新建立的生物音乐学领域联系在一起的科学家们,则显得信心百倍。

但与“竞争”理论相对,音乐起源于各种不同的方式也是可能的。毕竟,在现代人类社会,我们在英语为母语的世界中称为“音乐”的东西,通常被分为独立的几个类别,当然可以想象,在人类的早期社会,各种音乐用来展现适于交配,或吓走不友好的邻居,或与超自然生灵交谈,或统一或凝聚一个社会——这些都是舒曼的《梦幻曲》、纳粹党党歌(所谓的“霍斯特·韦塞尔”歌曲)、格里高利圣咏、专题讨论中的民歌演唱等的前身——所有这些都有不同的来源。在 2000 年,我们可以更进一步超越 1980 年,来重构音乐得以“发明”的原因。

发明的时间节点

下面有关音乐何以生成的几种说法也许可信。但即使我们能够提出一些原因:音乐作为一种独特现象何以发明并形成概念,我们肯定还是几乎无法知道它的创造过程。我们在笼统讨论音乐的发明时也遇到同样的问题:我们不知道如何描述过程。面对新事物、一种技术、一部艺术作品等的创造,我们常常会看到它为什么会产生,看到使之成为可能或必须的那些需求以及语境。我们也可能分辨出其早期阶段,如同描述一架原始的蒸汽机、一
266 幅绘画的线条或贝多芬的草稿本。但如何从有可能进行创造的状态发展到产品存在的阶段——尽管形式初级、原始——也许仍然是最难理解的方面。

我们能够使用传统的方法,通过一系列连续、静态的框架观察变化。如果我们不知道音乐是如何变化的,那我们也许可以描述变化的各个节点。眼前就有一个简单的例子:我们可以肯定曾经有一首民歌以形式 A 存在;在其之后一个结构中,歌曲的开始处填入音阶的一个音程,这就形成了形式 B;

接下来，在歌曲的尾声也填入了一个新的音，形成了形式C。到那时，变化就发生了，我们也看到关于其发展的情况。现在让我们设想一下，这样的框架存在于史前音乐中，涉及到一个起源理论，这个理论表明人类曾经有一种交流的形式，这种形式具有语言和音乐两种要素。声音创造出来了，但被认为是语言标志的元音和辅音的特征却没有得到利用。音高、时长、重音有了，但普遍对音乐概念具有重要意义的持续音高技巧，只是碰巧出现。我们可以假设这样的一个节点，有一组声音呈现了两种变体，一种变体中能够听到、记住并重复两个对比性的元音，另一个变体中同样保持了两个对比性的音高，设想这种声音事件实际上（毫无疑问发生多次重复和变化）就是音乐起源的节点。但我最多也只能做出这样的推断了。

关于音乐起源问题的大多数文献，都来自民族音乐学历史上相对较早的时期。但20世纪70年代人类学对共性的研究将该问题重新提上日程，有的研究关于语言的起源（如见 Stam 1976；P. Lieberman 1975），有的是在跨文化的基础上研究音乐心理学以及其他的交流形式（如 Osgood，May 与 Miron 1975）。布莱金（1973：55，58）论及这个问题，试图回避他所谓的重构历史顺序的进化论方法。“我所关注的音乐起源要能够见之于心理学及其创造者的文化和社会环境，见之于生成音响模式的诸过程的组合之中”（1973：58）。布莱金提出了其中两个过程之一种。音乐创造的每一个独立行为都是一种起源，人们可以发现在每种行为中所表现出来的对于音乐起源普遍有效的因素，从这些发现中推测出一些一般性的原理，这能够帮助我们阐释早期的、最终的起源。还有，人类行为有很多一致的东西，历来一直比较稳定，这样心理学洞察本身就足以告诉我们关于早期的人类问题。

对上述任一例，布莱金似乎都建议轮番使用各种推断（1973：56）。但在 267
关于音乐起源的旧理论中，确切说，似乎最令他头痛的就是，脱离实际地陈述早期人类对自己的环境所做出的反应，人们认为这些反应导致了音乐的发展。他还反对试图重建“世界音乐史”各个阶段的倾向（1973：55）。不管我们是同意布莱金的观点，还是不顾所有的问题，坚持试图从推测中获得洞见，有一点一直十分清楚，即我们现在所做的事情都是在推测。将这些推测不假思索地转换成已确立的事实是非常不明智的。

毫无疑问，正如布莱金所说，“每种风格都有自己的历史，它当前的状况仅仅代表了发展过程中的一个阶段。”（1973：56）但很难相信音乐仅仅是一次发明的结果，只要你希望，每种“风格”都可以无数次地追溯到某种不断发明的行为，且处于大量独立发展的过程之中。在我看来，更有意义的是：相信音乐——除了一些定义上的限制——经过了一次或几次发明或创造的过

程，而且所有现存的音乐风格最终都通过各自独立发展的阶段，即从这些起源节点衍生而来。顺便说一句，过去的音乐起源理论并不完全是单线发展的。尽管萨克斯没有像布莱金走得那么远，也没有宣称提供了起源理论本身，但他提出音乐的生成有两种方式，即来自于言语和情感，分别称为源之于言语(logogenic)和源之于情感(pathogenic)的风格(1943:41)，后来又将大幅度下行的旋律(tumbling strains)以及只有两音的(one-step)旋律(此处翻译据作者附注)称作两种最古老的音乐(1962:49－59)。萨克斯的提议可能是音乐具有两种来源这一说法的前身：即一个来源是“展示性”(presentational)的功能，即后来的“炫技性”(virtuosity)，亦即杰弗里·米勒(Geoffrey Miller 2000 a 和 b)所谓的“适于择偶”(fitness to mate)的翻版(详见 Turino 2000:46－58)；另一种就是参与性的功能，即统一、整合社群来共同面对超自然的生灵、人类敌人这些外部力量。

无需争论。音乐一旦发明，就必定会快速或逐渐变得不同，每一个人群都按照自己的技术发展音乐，以满足他们各自社会、心理以及审美的需求，那也是与人类其他群体接触的结果。每种音乐都有自身的历史，而且是在这样的意义上：即都能够追溯到它们的起源点，也迟早都会脱离这一点，这些音乐都有一段同样漫长的历史。它们呈现出不同的进程，有的要比其他的变化稍微快一点。当然，布莱金是正确的。我们对这些变化进行分类，不能仅仅只通过它们必须要经历的某些阶段。然而历史一直都带有点推测
268 性；人们可以确立事实，但评价各种事实之间的关系及其意义，在某种程度上永远都是一种诠释的事情。研究音乐的起源是民族音乐学研究中的一个合法部分。

真正的古老音乐

但最古老的音乐是什么样子呢？这个问题在于记录的年代。如果所有的音乐都记录下来，那么显然渊源最古老的就是最古老的音乐。在对音乐起源的兴趣日益增强的背景下，看到对音乐文化的考古研究的兴趣逐渐增长，以及称为考古音乐学的分支领域的发展，那是非常有意思的(例见 Hickmann 和 Hughes 1988)。该领域很大程度上关注乐器，在这些对音乐起源的推断中，乐器的作用是比较模糊的。我认为并不是任何一个人都会怀疑类似歌唱的东西要比器乐早，但又有谁知道早期的人类是如何对这些不同的音响进行分类的？肯定会存在比歌曲更古老的乐器，到目前为止，最古老的乐器是——虽仍有争议——1990 年代中期在斯洛文尼亚发现的，大约距今

有四万年历史的尼安得特人的骨笛(见 Kunej 1997)。甚至就算它是一支笛子,且三个指孔表明音程与自然音阶相符,但我们仍无法想象出它可能产生什么样的音乐。

近期的研究揭示了似乎是现存最古老的乐谱,一件始于大约公元前 1400 年的巴比伦(更具体说是胡利安人[Hurrian])的泥碑(见 Stauder 1967; Wulstan 1971),上面刻有楔形的乐谱、一首爱情歌曲的歌词以及几行指示如何演唱音乐的文字。理查德·克罗克(Richard Crocker)于 1975 年尝试将这首歌曲的一个现代记谱转换为音响,并且通过国家电视台播放,音响表明那是一首相当长、相当复杂的歌曲。虽然这实际上可能是已知最古老的乐曲,但几乎肯定不是现存最古老的音乐。口头传统尽管变化莫测,却可能保存了较为古老的风格,可是也许并不是古老的歌曲。民族音乐学家也否认胡利安人歌曲代表了最古老的音乐,其假定的理由是:最早的音乐必定很简单,他们还认为当今世界的音乐中普遍存在的那些东西,就是最古老音乐的特征。将这样的假说当作永恒的法则,虽然遭致许多批评,但就现有的音乐中哪些最接近古老的时期——即便不是最早的音乐形态——却有不少共识。许多学者(例如,Sachs 1943,1962;Stumpf 1911;Wiora 1956,1965b)开 269
始以各种方式去鉴别世界上最早的音乐,他们都赞同在 20 世纪的音乐中可以抽取出一个最古老的音乐层。

人们认为这个音乐层甚至要比普遍存在的、可能是古老的五声音阶体系还要早(见 Tran Van Khe 1977),它具有以下特征:(1)其音乐风格见之于技术简单、相对孤立的部落社会中的大多数曲目,但同样也能在许多(即便不是大多数)其他社会的少数曲目中见到。(2)见于曲目中少数乐曲,典型地与特定的社会语境联系在一起,包括儿歌、游戏歌曲(也包括成年人的歌曲),以及一些常被抛弃的遗存的古老仪式的歌曲;可能也包括故事中的歌曲。(3)这种音乐的歌曲形式比较短,通常包括一两个多次重复的乐句(可变化、也可不变化)。(4)音阶通常由两到四个相隔大二度和小三度音程的音组成。(5)以声乐为主。

有些土著文化的曲目大多或完全是这种最简单的风格,例如,斯里兰卡的维达人音乐(心理学家韦特海默尔[Wertheimer 1909~10]对该音乐进行了描述),密克罗尼西亚人的音乐(Herzog 1936c),以及一些北美和南美土著居民、包括雅希人的音乐。但要讲明:这种“简单性”仅存在于音乐的某些范畴内;而这些音乐文化在其他许多方面都十分复杂。正如我们提及的,许多其他的文化也有一些这种风格的歌曲,需要进一步指出,这些最简单的音乐的一些特征也是儿童幼年期所习得的音乐的特征。人们也许期望这后一事

实能够成为世界音乐史前史的确凿证据，但很少有人能够理解婴儿的音乐成长，仅有西方文化中儿童音乐的数据，这一事实削弱了这种论证的思路。

对音乐进行推断性的重构，描绘出以下的景象，也许比较可信。在世界大多数社会，一种曾经非常普遍、简单的音乐风格得到扩充——三声音阶得到扩充，其他的由四行或四行以上旋律线的歌曲替代了短小的歌曲，系统性的变化替代了重复。在大多数社会，人们继续演唱一些古代的歌曲，新歌曲也用老模式创作，但它们通常都被挤压到曲目的边缘角落里，不作为主要用途。乐器也有类似的现象。世界上最简单的乐器——如，响器、吼板、无指
270 孔笛——是某些土著社会仪式生活中的主要乐器；在生成、发展这类乐器的一些社会中，这些简单的乐器依旧存在，但已沦为仅在生活中一些次要的领域中演奏，有的成为玩具，或为那些渐渐成为仿古的仪式伴奏。

以上似乎是一个比较合乎情理的假说。但除了缺乏确凿的证据之外，还可以在几个层面上加以批判。例如，那些社会的音乐就其音阶与形式而言都是这种古老的风格，但似乎在音乐其他方面就很少有共同点了。波利尼西亚人的三音歌曲，具有重复中心音的非常突出的节奏，在节奏方面与斯里兰卡的维达人比较均衡演唱的仪式歌曲非常不同，演唱风格可能也非常不同。仅仅在音阶构成、总体结构以及单声部歌唱等方面具有共同特征。因此，这个假说除了描述最早的人类音乐之外，还可能告诉我们一些关于民族音乐学的重要情况。民族音乐学是一个产生于19世纪西方古典音乐实践的领域，起初在研究旋律和形式方面比较老练，而对于节奏的理论思考则显得相对稚嫩。虽然研究相对复杂性的音乐学家至少近乎于承认：音阶中音的数量和形式中单元的数量，与音阶和结构相对的简单性和复杂性有关，他们并没有假设音乐中的节奏因素也有类似的标准。他们不知道，是否可以将一种强烈的、重复性的节拍结构看作是进化的早期阶段，还是作为长期发展的最高成就，也不知道他们是否应该数一下音符的时值，将一个拥有多个十六分音、八分音、四分音、附点以及延长记号，但又明显缺乏组织的结构看作是简单结构，或相反认为简单就是一个四分音符的无止境重复。思考歌唱风格时也会遇到类似的窘境。

当我们思考这些问题的时候，我们应该再多考虑一个因素。如果我们认可下列可能性——即那些土著社会（维达人、雅希人以及一些密克罗尼西亚岛民）在近期依然仅仅运用“最简单的风格”，以某种方式维持了一种与人类最早的音乐相类似的音乐的声音——那么我们也应该推测这种奇怪状态的理由。这些“土著”文化与其他文化的区别不大；除了严格意义上不能读写之外，他们并非“原始的”，也有些因素是和具有更加复杂的音乐的其他族

群一样的。他们的语言、社会组织结构以及宗教体系与世界上其他普通族群一样复杂。难道它们真的是被困在音乐发展的初级阶段而不能超越吗？这种说法很难令人接受；可是也很难让人完全不考虑。但音乐能力的水平， 271
即音乐“天赋”——这些族群“不谙音乐”这个观念——这些说法不可当真。

一种可能的解释是，不知何故，一个社会选择抑制音乐变化，这是一种极端的音乐守旧性。在面对文化的其他领域发生长期或短期的巨大变化时，这很难令人相信。人们期望有一些力量能够推动文化改变政治、宗教、社会体系——同样也能够影响音乐。然而，由于音乐与宗教紧密相连，由于音乐往往被看作为社会、文化身份认同和整合的象征，我们应该承认至少有这样的可能性：一些人群单单挑出音乐来进行这类特殊的保守处理（即抑制变化——译注）。

音乐的起源是如此的模糊，以至于许多民族音乐学家在他们的领域之外进行解读。但是除了心理学和生物学以外，人类音乐起源最可信的向导依旧是我们所了解的大量当代的、近代的以及古老的音乐，它们共同的东西是什么，它们是如何分道扬镳的。以我所见，这个问题太重要了，不能独独留待其他领域的人去解决。

第20章　变化的持续性：论人们改变自己的音乐

关于历史和变化的视角

272 20世纪中期，许多作者都认为不难区分“持续和变化”这两个概念，他们在著作和文章的题目中广泛使用“持续和变化”这样的措辞。到20世纪末，显然正是变化实际上还在持续。关于音乐学术有一种陈腐观念，曾用之来区分历史音乐学家和民族音乐学家，即认为前者关注音乐的变化，而后者则重视现在依旧持续的东西。人们曾经认为，历史学家比较处于不同历史节点的音乐文化，追溯起源、前身以及诸如曲目、乐曲、作曲家、音乐家流派等方面在时间上的相互关联。而民族音乐学家将音乐看作是不会发生变化的，或音乐中的变化是一种偶然的、令人不安的、例外的、污染性的因素，他们只进行共时性的比较。所有上述陈腐观念都不顾人们的广泛看法，即民族音乐学是一个坚持研究正在消亡的传统的领域，也许这个领域最后会告诉我们音乐的起源。但上述说法离民族音乐学的真实特征相去最远。确实，事实几乎就是如此。偶尔有些学者，他们从事分析音乐或社会文化问题，但不考虑事态何以变化至此。他们甚至认为非西方社会中的音乐文化几乎绝对是稳定的，这样的稳定偶尔只被征服和殖民化这样破坏性、大范围的变化所打断。但这种观点早已被人们所抛弃。

民族音乐学文献中，有很大一部分多少关注如下事实，即变化确实发生
273 了，而某种程度上，发生即意味着进程和变化。我不能肯定，人们是否能够区分历史音乐学家和民族音乐学家对待变化的不同态度，但有一种可能：历史音乐学家想知道[过去]实际上发生的事情，且他们的诠释也许是利用了同一文化中相似的因素；民族音乐学家则研究过去的事件和当今的变化，希望通过跨文化的比较或在文化的多个领域这样的语境下进行诠释，他们寻求规则或规范，形成这样的理论，即“什么发生过”，或什么可能发生，或在特定的环境下什么（以典型方式或以常态）“发生了”。尽管历史学家因一系列

概念性、方法论性质的问题而分为各个学派（见 Dahlhaus 1977），但他们实质上发现的是特定的事件以及这些事件之间的关系。

然而，在那些称自己是民族音乐学家的人群中，也存在一种地地道道的历史研究的传统，其中尤其是亚洲音乐的高精艺术（fine-art）传统，那些传统利用书面记录和记谱法可以追溯到几个世纪之前（例见，Harich-Schneider 1973，Malm 1959，Provine 1988，Rowell 1992，1992 年 Widdess 等人的调研）。这种标准的传统史学方法，遵循一般史学领域中的倾向，利用口头传播和文字记录二者的结合，也成为非洲音乐研究中一个重要因素（见 Wachsmann 1971a）。将这类著作——令人敬佩的优秀著作——纳入民族音乐学的范畴，有时会受到社会科学取向的民族音乐学家，以及日本、中国或印度的音乐史学家的质疑。后者要问，对他们音乐的研究应该沦为民族音乐学研究而非音乐学研究吗？这是否意味着对音乐本身没有什么兴趣，只不过是对跨文化比较的发展以及变化的理论感兴趣？我想，历史研究为了符合规范的民族音乐学，多少应该与民族音乐学定义的主要原则相关——即本学科与其他各种文化领域相关联，以及世上存在着各种音乐这样的音乐观。然后以此观之，哈里希·施耐德（Harich-Schneider 1973）的著作应该被看作是真正的音乐史（作者可能也会同意），印度学者阿扬嘎尔（Ayyangar 1972）的南印度音乐史这部著作也是真正的音乐史。另一方面，邦尼·韦德（Bonnie Wade）关于印度莫卧尔人艺术中的音乐（1998）这部著作则将音乐、艺术和文化联系起来，因此是完全在民族音乐学领域研究的一个例子。但除非人们避免提出这样的观点——即谈论西方标准以外的任何音乐，事实上就是民族音乐学——否则人们就很难做出上述这些判断，最终可能也就不值得去判断了。就大多数情况而言，民族音乐学家研究历史的方法是关注变化的过程，而不是变化的内容，这主要是因为缺乏资料，同时也是因为社会 274
科学带有研究普遍规律这样的理论取向。

但是当然，过去和现在，总会有一些西方音乐史学家也深切关注进程问题。过去的历史观，各种诠释变化的方式，都是历史音乐学文献中重要的议题（早期和晚近的例子见 Allen 1939 和 Dahlhaus 1977）。大约 1985 年左右的这段时期内，所谓的“新音乐学”运动产生了大量著述，关注如何发展理论性的诠释（讨论这些问题，见 Solie 1993，Bergeron 和 Bohlman 1992 的文章）。出现了几种试图结合历史方法的重要的专辑。其中如 1980 年代由巴里·S. 布鲁克（Barry S. Brook）发起的名为《人类生活中的音乐》（*Music in Human Life*）这样一个大项目，但实际上没有完成，文集恪守每种文化的历史都应该由“局内人”来编写这样的原则，这方面还有多种著述涉及比较研

究；又如《伽兰世界音乐百科全书》（*Garland Encyclopedia of World Music*）（Garland 1997～2002），则包含了由“局内人”和“局外人”共同编写的历史和民族志。明确从事历史类研究的民族音乐学家其数量在不断增长，甚至“历史民族音乐学”这个术语开始在会议程序表和出版物的目录中出现。

也许更为有益的是，摒弃学科的标签，坦然承认我们都希望了解过去及其与现在和将来的联系。在我看来，为了能够理解人类音乐的发展进程，音乐学者必须先后或同时参与下列多种活动：（1）建立某种理论视角和框架，涉及研究的本质，各种数据相应的意义，某种原始资料（手稿，或我们周围那些有过殖民地经历的口述[conquering neighbor]）与艺术品、艺术家、作品曲目、“风格”以及社会之间的关系；（2）收集各个文化、各个时期的数据，并得出特定的结论；（3）将结论推及到整个文化的进程乃至普遍的进程；（4）预测[未来]（我们是否需要这一项？）。历史学家和民族音乐学家都致力于第一种活动（虽然常常并不明说），并有大量结论。尽管历史音乐学家参与的活动范围有限，但他们完善了第二种活动，甚至将其变成一项专长；民族音乐学家也从事第二种活动。我列举的第三种好像到目前为止主要限于那些称自己是民族音乐学家的人，而研究西方音乐文化的音乐社会学家较少参与。第四种留待未来参与。

275 看看由布鲁克、唐斯和范·索尔凯马（Brook，Downes，Van Solkema，1972）编辑的关于音乐学状况的经典文集，文集阐释了研究的实际分工。一些由杰出的历史学家所撰的文章，如布卢姆、勒絮尔（Lesure）、洛因斯基（Lowinsky）、兰登（Landon），关注特定曲目和原始资料的类别这样特殊的问题。恩凯蒂亚（Nketia）、胡德、蔡斯（Chase）、哈里森（Harrison）的文章（所有人都明确赞同民族音乐学这方面的观点）论述的问题即是概括事件的结构和意义。可是上述两个阵营之间并非截然不同。文森特·达克勒斯（Vincent Duckles，39）有一篇关涉音乐学的文章，视角非常宽泛，他列举了七种生成因素，它们皆以某种方式推动了17世纪和18世纪音乐史的研究。除了列举给予传统历史以推动力的因素，例如，圣咏的改革，以及资料收集者、图书管理员、书目编制者等对资料的保管（custodial）作用，他还列举了针对民族音乐学发展的推动力，如“世界音乐的发现”和“国歌的发现”。20世纪的这两批学者均来自19世纪的同一谱系（意指音乐学及其所属的比较音乐学——译注），似乎在不同的时间节点都投身于这股潮流之中。大约30年后，在一本名为《对音乐的再度思考》（*Rethinking Music*）的文集中（Cook和Everist 1999），许多作者利用了晚近的理论模式和术语，论述了类似的题目，也展现了整个音乐学依旧“意见一致”。

我们已发现有许多民族音乐学著作，试图忽视变化、保存传统，关注最少发生变化或完全没有变化的东西。但最成熟的思考者一直意识到，民族音乐学家必须考虑变化，因为那是一直存在的，也意识到理解历史，特别受益。实际上，如果说世界各种音乐中有什么真正静止不变的东西，那就是变化本身一直存在这一状况。

很大程度上，民族音乐学家对待变化的方法，与典型历史音乐学家的方法不同，这是由于民族音乐学家与社会科学的联系所致。在最理解人类学思想的那些学者的著作中，常常可以见到对于民族音乐学关于历史和变化的理论思考。库尔特・萨克斯和 E. M. 霍恩博斯特尔的早期著作受到了德国人类学传播学派的很大影响（A. Schneider 1976），而且对该学派持批判态度的后代学者，如梅里亚姆（Merriam 1964：307 – 8）和布莱金（Blacking 1978），也依旧强调需要在人类学思想的背景下研究音乐变化。

在整个学术界，历史学和人类学的联系自 1980 年以来更为密切，处于克
利福德・格尔茨（见 Clifford Geertz 许多著述；尤其参见 Geertz 2000：119 –
23）所论述的一种和睦相处的状态。跟随着这面旗帜，民族音乐学和历史音 276
乐学应该意识到它们共有一个重要目标。两个学科都强调一整套相互联系
的单元和材料所发生的变化——民族音乐学称其为“文化”，那派生自人类
学家泰勒的“复合整体”，而在历史音乐学，则是代表音乐体系的“音乐风
格”，那是一种概念，象征了所有涉及某一音乐或某一音乐文化的东西。

但贬低历史学和人类学在考量变化方面的差异，可能仍然是错误的。纵观历史，文化人类学曾将文化看作是人们能够整体地加以观察的一个单元，而且忽略文化各领域中的差异，尽可能不去考虑不规则性。因此，在对文化变化的理论探讨中，人类学家有时可能会排除一些细节性的东西——如，在特定的社会中，宗教的变化要比技术更慢，或者某个特定的个人“远远超前于他的时代”，或就此而言，不同的文化因各自的组成因素不同，而以完全不同的方式变化——排除细节是因为他们对于文化的统一性，对从这一更广泛的视角所获得的洞见更感兴趣。默多克（Murdock 1956）对文化变化进行了概括，区分出一些类别，如创新，社会接受，选择性剔除以及整合，认为这是一组[对所有文化]普遍适用的类别。谈论到规则性，他肯定意识到，假使人们要使规则适用于某一文化内每一例变化，也许就必须创造出强求一致的东西。朱利安・斯图尔德（Julian Steward）甚至否认所有的社会都经历过相同的变化（1955：14），建议一种“多线进化”体系，用以解释比较性语境中的文化变化，他仅仅研究那些对于整体文化有效的类似因素，局限于形式、功能、系列事件，同时忽略当地的变化。塞林斯（Sahlins 1960）对比了“一

般的进化”（即文化进化往往令结构层次和复杂度逐渐提升）与“具体的进化”（即每种文化类型往往适应具体的总体环境）。种种例子都表明，人类学家如何倾向于将文化变化作为一个单元来研究。

西方音乐史学家通常研究特定的音乐风格，但常常意在引导读者更广泛地概括音乐风格的历史。历史学家清楚地意识到下列事实，如，奏鸣曲这样的曲式类型，或诸如转调这样的做法，或实际还有乐曲表演的方式，这些都可能发生变化。但这也有这样的含义，即每一项这类发现都有助于理解风格的变化，这样也就意味着：理解风格，既需要理解人们公认的创作音乐的方式，也许还需要理解表演音乐的方式。在一些最受人推崇、广泛关注音
277 乐变化的著述中（例如，Meyer 1967：104 - 33，“风格变化的多样性”[Varieties of Styles Change]；Szabolcsi 1965；以及更早如 Bukofzer 1947），不断强调音乐体系的流动和变化这样的思想，而不考虑其组成部分各自的多样性。音乐史学家定义音乐的方法，常常通过实践而不是借用具体的音乐成分——诸如旋律。如果人们发现一支旋律，如“最后审判日”（Dies Irae），或一首民歌，如“好斗者马尔伯勒”（Malbrough s'en va-t-en guerre），在 10 年内得到广泛表演，而在下一个 10 年内却没有表演，这充其量也许只是一个次要的考虑因素，但如果人们发现，一个世纪内大多数作品都是为小乐队创作，而在下一个世纪内则为大乐队创作，那也许就比较重要了。还有，代表性的作曲家在一个世纪内创作了许多作品，而在下一个世纪创作数量骤减，这样的事实不是一个值得考虑的重要因素，但因之复杂性或多样性得到加强，那就很可能值得人们去思考了。所以，对于音乐史学家来说，“风格”的整体观就是音乐的本质和主要标志（因此音乐变化的定义就是风格的变化），对我来说，这似乎与人类学家的文化整体变化的观念相类似。在某种意义上，文化的概念（社会满足自我需求的特定方式）与音乐风格的概念（社会解决其音乐问题的特定方式）二者是相类似的。

变化的种类和程度

民族音乐学典型的做法是，通过观察当前所发生的事，来研究一个社会的音乐文化。在一个不断变化的世界中，问题就是从一个经历变化的音乐体系的零星碎片中得到一种系统结构感。我们可以继续运用内容和风格这类概念。因此：一支歌曲或曲调可能会发生变化。所以一类乐曲的正常结构也会发生变化，如从巴赫时代到埃尔加时代，一套变奏曲内主题变奏的程式发生了变化。另外，上述结构变化也可能发生在风格因素的传播过程中。

因此可以想象，一个土著社会的整套曲目以音阶类型 A 为主，音阶类型 B 为少数，之后，这种主导地位发生了变化——所有这些都不一定改变整套歌曲曲目。但音乐概念和行为、音乐的用途和功能也会发生变化，而通常音响不一定发生变化。问题是，从大范围来看，音乐变化是一种非常复杂的现象。为了能够稍稍梳理一下这一复杂的情景，让我们考虑几种变化的类型，或许 278
是变化的层次，人们都认为音乐文化的一些因素会持续下去，相反，其他因素则可能发生变化。（音乐变化过去的分类法，例见 Blacking 1978；Bose 1966；Nettl 1958a；Sachs 1962；以及 Merriam 1964 和 Wachsmann 1971a）。

首先，是最完全的变化类型，维持一种共同的音乐体系的一个群体，将其抛弃而改用另一种体系。这方面，我找不到最能说明问题的例子，因为甚至那些从传统音乐转变为完全西方音乐形式的社会，都还保留着一些早期实践的残迹。一部分澳大利亚土著族群可能经历了与这种音乐变化非常接近的进程——他们从部落家园来到城市，被迫抛弃旧传统，完全以西方的音乐体系取而代之。这些族群的后代——以及类似的族群，如北美的土著族群，以及德国东部的西斯拉夫少数族裔——试图恢复他们的旧传统，并且取得了一定的成功，最后他们的传统并没有被完全丢弃。但就“变化”的这种最极端的形式来看，从理论上说，发生了变化，但不具持续性。

其次，某音乐体系所发生的激剧变化——该体系的新形式肯定能够以某种方式追溯到旧形式——这一类比较容易举例说明。不仅仅是常住人口，而且至少还有音乐中的一些稳定要素有助于确立这种持续性。在欧洲，从施特劳斯和马勒本质上的调性音乐，发展到勋伯格和韦伯恩的调性完全不同的音乐，也许就是一例。有许多持续的例子——管弦乐队、半音调律的音阶以及其他的东西——但西方音乐社会中的音乐外行，也能够很容易看到新旧之间的差别。其他文化的类似例证，既有从传统的西非音乐到新世界黑人人群受拉美西班牙语文化（Hispanic）影响的加勒比音乐这类变化，也有 19 世纪印第安肖松尼族从传统的大盆地风格到平原风格的转变。

第三，尽管“持续”和“变化”二者并置的现象依旧存在，但很明显，任何音乐体系都可能拥有或需要一定数量的变化作为其本质特征的一部分。大多数社会都希望它们的艺术家尽可能少创新，而也有一些社会要求尽可能多创新。在当代西方城市社会，如果作曲家明显背离规范（但当然还在所界定的这一音乐体系的范围内——尽管常常非常自由），或仅仅在一些特例中背离规范，那么他就会受到尊重。做一些人们认为新鲜的事本身就不错，在 279
西方学院音乐文化中，做一些前人已经做过的事情是很糟糕的，尽管会做得很好。甚至在那些对创新不是十分看重的社会，也需要一定数量的变化。

在欧洲民间传统中，人们也许期望歌手在一生中能够改变他的民歌演唱方式。实际上，难以让人相信存在着完全静止的音乐文化，似乎比较可信的是：假设每个音乐体系自身都有一定数量的持续变化作为其某种核心要素，这是既保持体系完整又防止其成为一个人为保存的博物馆所必须要做的(但对该问题的详细讨论见 Meyer 1967：134－232)。常规是变化而非持续。然而请注意，布莱金也赞成“经过精心排练的音乐段落无变化但有重复”，这一偶然现象是“音乐特有的人性特征”(Blacking 1978：7)。

第四，在诸如歌曲这样的音乐艺术作品，或在歌曲种类、表演群体、曲目之中，所允许的一定数量的个体变化甚至不被看作是变化的东西。同一位歌手在不同的场合演唱同一首民歌，可能会不一样，每次表演与上次相比都有变化，但这一歌曲仍旧是一个不变的音乐思想单元。我将这种变化与上面的第三种区分开，因为它无定向。社会可能会将其看作为自己音乐体系的一部分；或也可能认为是可允许的(抑或不可允许的)错误。

总结一下，我们区分出：一种音乐体系取代另一种音乐体系；体系的激剧变化；渐进式正常变化；以及所允许的变化。可能所有的社会都要经历这四种变化，但很可能变化的程度不同。而且我们还要区分出曲目、风格、单个作品的变化——更不用说，音乐文化在音响范围之外的许多因素了。顺便说及，布莱金(Blacking 1978)也有类似的分类方案，只不过是把我所谓的“激剧变化”作为适当的音乐变化。但激剧变化很少发生，发生在体系内部的变化是民族音乐学调研的常规现象。音乐体系本身就典型地体现了变化，但人们很少用一种音乐完全取代另一种音乐。

我们禁不住要问：为什么音乐要变化，但如果变化是文化和音乐的常规的话，我们宁可问一些相反的问题，即考虑所有已提到的可能性，是否存在音乐不变化，或能大力阻止激剧的甚至是逐渐的变化所赖以发生的文化条件或社会条件？如果我们试图从比较的视角去看待世界各种音乐，并以此
280 寻找答案的话，我们就不得不忽略某一文化的局内人观点，他们可能对自己的音乐发生多大的变化具有截然不同的看法。这种方法肯定值得人们单独加以考虑。但作为局外人(希望能够客观)，我们会问，是什么因素可能导致了这种例外的发生？民族音乐学文献并没有对这个问题进行详尽的概括，但有几种可能性：(1)在技术落后的社会，没有音乐变化，或变化非常慢。因为制作乐器，建立扶持音乐活动的社会背景，都需要某种技术，也许还有某种劳动分工。人们普遍认为(可能适用许多情况)，技术最简单的部落和民间文化很少发生音乐变化。(2)在一些社会中，音乐体系通过先前的变化已一定程度上完全适应于社会体系，不需要再进一步适应，这些社会的音乐变

化可能会比较慢，人们认为音乐变化是适应相对不变的文化语境的策略。例如，面对巨大的文化差异，撒哈拉沙漠以南的音乐的统一（人们承认，并不像常常所表述的那样不统一）可能就是绝好的一例。（3）很有可能，音乐体系在变化的程度上经历了一定的起伏。若接受历史循环论的阐释，我们可能会发现一种音乐可能会短暂地处于稳定状态，那只不过是在等待循环过程中必定会到来的更剧烈的变化。人们以此阐释了欧洲音乐史 150 年的循环过程。（4）如果一种音乐，主要或完全与一种特定的、最不轻易发生变化（与绝大多数的活动相比）的文化领域有联系的话，那么它就可能抵制变化。宗教就是最明显的例子，在许多社会中，相对世俗音乐而言，宗教音乐似乎不太轻易变化。行文至此，亲爱的读者，请将这些思想和例子仅仅看作为一套数据和阐释的初始阶段，以后有望会更加复杂化。

但我们也看看其他的极端现象，寻找音乐发生迅速、激剧性变化的一些例子。在全世界，最明显的例子就是 20 世纪音乐。本书中我们可能会有一种特别的例外情况，我们将会在第 30 章中涉及。但 20 世纪西方文化的高雅音乐以及流行音乐朝着多方面变化：（1）“音乐语言”本身发生了变化；也许更确切地说，是 1900 年之后不久，即开始有一种具有不同于中心特征的新音乐语言加入，如和所谓的功能体系一起发展的一种新和声。（2）各种新技术，从扩音技术到通过电声手段生成音乐，引进录制、传播音乐这样的新手段。（3）各种音响类型，如电子生成的音响产品——白噪音（white noise）、令 *281*
人难以置信的小音程、工业以及动物噪音，都被引进且接纳到音乐体系中。（4）社会语境、听众、参与的人群都发生了极大的变化，尤其用唱片复制品取代现场表演。从瓦尔特·维奥拉（Walter Wiora 1965b）到雅克·阿塔利（Jacques Attali 1985）这样的音乐史学家，都将一种特殊的特征归于西方文化——实际也是世界文化——所代表的 20 世纪。

去推测性的历史中漫游

大多数民族音乐学家认为，西方工业化文化和殖民主义的主宰为世界音乐带来的变化具有一种特殊的状况，他们特别注重研究该状况的起因和方向。他们认为，世界各文化中音乐的变化与具有不同状况的西方化无关。我们对过去在土著社会以及民间社会所发生的音乐变化的理解极其有限。但举一个例子：试着作些许重构和推测，让我们看看从约公元 1800 年以前的平原印第安人的历史中能得知什么、能推测出什么，注意那些与形成现代社会特点相似的情形。我们很难知道平原印第安人历史中各种事情发生的时

间，但我们至少知道它们的确发生过。某种程度上，也许是在公元1000年到1500年之间，来自不同区域的许多人聚集到西部平原。我们可以从他们语言的多样性来证实其来源的多样性：达科他人（Dakota）和克劳人（Crow）的苏族语言；阿拉帕霍人（Arapaho）、黑足人、沙伊安人（Cheyenne）使用的阿尔贡金诸语（Algonquian languages）；基奥瓦语（Kiowa，基奥瓦人自己的一种语族）以及科曼奇人（Comanche）使用的犹他—阿兹特克语（Uto-Aztecan）。18世纪期间，发生了如下许多重要的、相关的变化。当马匹引进[平原]之后（是从西部间接引进的），就产生了相对统一的猎杀野牛的文化。可能源自美国中部平原各种族群（可能是阿拉帕霍人）的大型公共仪式——太阳舞，似乎是为了满足部落在冬天分成各个小型队群（band），但在夏天又重新聚合起来的需求而形成的。人们放弃了对农业的部分依靠，随着流动开始增多，发明了一种符号语言用于跨部落之间的交流，这与一些部落某种程度上因使用马匹而采取游牧生活方式有关（有很多证明这些陈述的文献，参见Ewers 1958，Driver 1961）。因此，相对激剧的变化似乎由此发生了，我们关于20世纪世界文化的某些特征所具有的证据，展现出如下一个缩影：（1）技
282 术方面，引进马匹以及从白种人那里间接获得的东西瞬间改进了技术；（2）部落间的交流不断增强；（3）宗教体系统一，同时彰显了更具个性的各部落传统；（4）没有民族国家，但存在一种统一的文化，致使人们忠诚于部落，并存在跨部落的语言，如符号语言以及广泛使用的拉科他语（Lakota），最终又使用英语。

关于20世纪音乐特征的证据极端匮乏，但多少有一点迹象，表明有快速的音乐变化伴随着或紧随着这一发展。所谓的平原音乐文化风格，其地理分布表明这一风格的起源相当晚近，至少“经典的”平原文化是这样，其中的音乐风格极具特色。地理分布也表明这一风格向外围区域传播，如东部的林地，大草原部落，以及某些萨利希语（Salish）人群和大盆地人群（包括平头人和肖松尼族人）。尽管平头人音乐和文化具有萨利希人的背景，但梅里亚姆对其类似平原人的特征给予特别关注（1967b：155）。平原音乐在平头人曲目中更显突出，则是晚近的现象，这与沿海萨利希人的单一同质性风格的现象相悖，而在从前简单而同质化的大盆地曲目中引入平原风格也是晚近的事情。

还有，似乎很可能，音乐及其相关的社会活动中所发生的快速或至少是实质性的变化，是与技术、交流、广泛标准化以及人们对多样性的认可和宽容同时发生的，或也许是随后发生的。但当然，这种高度概括以及推断性的讨论，仅仅意在提示读者一种可能性，即某些类别的文化环境似乎伴有大规

模的变化，另一些环境则几乎完全没有变化。

音乐有自己的规律吗？西方音乐史学家似乎常常相信，解释音乐变化，首先要根据音乐本身的行为（这里又是拟人化）及音乐因其自身特性而朝特定方向发展的倾向（实指音乐本体的运行——译注）。该观点并不是经常得到民族音乐学家的认可，但不可否认，有时无法按照类似文化或社会变化的方式去解释音乐。有时音乐好像遵循自己的规律，在其他领域稳定时却发生变化，或在文化发生变化时又保持稳定。我只是试图简单地讨论这个广泛的话题，提出音乐何以在文化各个领域保持某种特殊地位这样的问题。

各类作者——尤其那些研究非洲音乐的作者认为，音乐的一个作用是反对某文化中普遍的趋势（broad sweep）（如，Blacking 1978：22；Nettl 1978a：108－9，其中 Coplan 的观点；Merriam 1954；Tracey 1954：237，）。人 283
们可以在歌曲中演唱日常言语中不能说的东西。革命前的伊朗亦是如此，人们有时用歌曲发出对政府和秘密警察的批评，这是一种源于 1910 年代的解放运动的传统（Caton 1979）。有一些相关的现象。那些与世隔绝的少数族群可能音乐上很突出。乐队的等级制能够反映政治等级体制，但歌唱风格能够表现对政治体制的不满（见 Lomax 1962：442－43），正如在中东地区，人们大多将哀伤归为音乐情绪的主导。简单说，音乐可能为社会做一些文化其他领域所不能做的事情——让人们从日常千篇一律的重复事物中得到解脱，即音乐成为一种与超自然进行交流的方式（而与人类交流则使用其他的形式），这样音乐便成为日常必需中的一种奢侈品。那么合乎情理的是：如果音乐通常随文化变化的语境而变化，那么音乐也可能在一般范围之外发生变化。音乐可能是一帖解药，一种反文化的表达。

如我所说，音乐的特定作用可能在于：以一种经提炼的、抽象的形式来象征文化的特点和价值。音乐是一个特别作为象征符号的客体，除了在某些迅速而激剧的变化时期之外，其本质上可能还是必须保持稳定，就好比是一面象征政治统一的旗帜，尽管政府和政治动荡，但音乐依旧不变，直到发生特别剧烈的事件迫使用另一面旗帜取而代之。如果音乐变化的方式确实与文化变化的其他方式相对立的话，这也许是由于音乐一般与往往特别保守的宗教有着密切联系的缘故。音乐作为一种与不变化的超自然进行交流的方式，与不断变化的人类相比，可能需要稳定，这与一些体系——如商业体系或福利体系适成对照。

如果音乐方面的变化具有特别的动力，那么似乎最合适的理由就是因为音乐具有体系的性质。音乐体系可能寻求一种平衡，其中各要素之间的相互密切关联起着主要的作用。一种参数的变化，很可能要求或激励其他

参数也随之变化。因此将西方和声用于中东音乐，似乎加强了那些调式的突出特征，让它们在大小调中都比较和谐，即使是传统乐队演奏亦是如此。从独奏到合奏的变化，可能需要在音调（intonation）或即兴的模式和价值观方面进行调整。音乐的各种因素必须共同发挥作用，创造音乐的人试图寻
284 找他们能够适应的结构。人们发现上述方式后，并不急于接受体系本质的变化，而是用始终如一的内部变化取而代之。音乐体系越能满足各因素间相互关联的需求，它就越能保持稳定，也许就越能允许和需要体系内部的变化。实际上，我们将西方音乐、亚洲印度音乐以及非洲音乐作为例子，也许能设想，就以下各方面而言——即广泛得到认可，受到本社会尊重，整体稳定，以及为音乐家所需并能满足他们——一些最成功的音乐体系也许就是那些内部因素互动最完美的体系。

转　弯

民族音乐学家迟迟才对研究音乐变化发生兴趣，起初研究“无历史的人群”，然后研究音乐如何变化以及为什么变化等理论，最后慢慢接受了这样的看法，即人们在遇到变化的问题时，遵循研究音乐的共时性方法。但在1980年以后的这段时间里，民族音乐学家似乎突然转了一个大弯，近乎是巨变，那几乎成为研究音乐变化的学者的一种表白，即对那些某种意义上已发生变化或正在发生变化的音乐最感兴趣。在这个转变的过程中，他们与音乐史学家走的近一点了，但也不是太近。他们同史学家研究历史和变化的路径实际上还是差别很大，各自的贡献也不同。为了满足这样的要求——即研究一种文化中音乐的所有方面，而较之其他体裁，民族音乐学家更多专注于研究流行音乐。与以前相比，他们拥有更多的历史资料，但这些资料大多都是录音材料，因而这就与典型的音乐史学家的资料来源不同。民族音乐学家以20世纪中期的政治运动开始——[反]殖民主义、民族主义、全球化——追溯那些运动对音乐的影响，以及反过来它们又如何受到音乐和音乐家的影响。民族音乐学家跟踪那些跨文化和跨国境的运动。他们强调那些被学者们所忽视的社会、阶层以及群体。

他们的研究主要有三个领域。第一，我们已经称作“历史民族音乐学”，这主要是由于各种历史资料更容易得到。尽管利用口头以及书面原始资料已有几十年的历史，但它们更多是在民族音乐学的理念中起作用，许多已经公开出版，如，韩国原始资料集（Song 1980）以及历史记谱（Levine 2002）。
285 对中国音乐的许多研究都结合历史诠释和民族志诠释（如，Isabel Wong 所

述,1991)。此外,中国、日本、韩国音乐研究的发展也避免历史音乐学与民族音乐学之间的分野(例见 Tokumaru 等,1991)。欧洲的情况亦是如此(比北美更甚),1990 年代见证了建立民族音乐学和音乐历史之间和睦关系的各种尝试,如各种会议将两群学者结合到一起便是明证(例如,Mahling 和 Münch 1997)。对研究历史的兴趣不断增长,也促使学者们注意到:研究者的态度常常随着他们所研究的音乐文化的变化而变化。

第二种发展是一组重要的世界性事件,以及可归于诸如民族主义、世界主义、全球化这样的名目下所进行的传播,这一发展激励许多民族音乐学家逐渐将变化看作他们关注的主要客体。这些事件基本上包括音乐方面快速的相互影响,涉及族群、民族、阶层以及世界各地区之间,也涉及曾经被认为是音乐截然的分层(民间音乐、古典音乐、流行音乐)之间。这些事件在世界历史上似乎是史无前例的进程,至少就其重要性而言是这样。民族音乐学家试图考量这些重要的文化进程在音乐上所产生的结果——即易于用声像及印刷媒介记录下来的东西——他们遇到的情形只能被诠释为是处于不断变化的东西。1990 年代和 2000 年代的许多文献都论述了这些进程。

为了说明我们已做过的那类研究,我要举三个重要的案例。托马斯·图里诺(Turino 2000),撰写了津巴布韦近代音乐史,讲述了由著名的音乐家托马斯·马普弗莫(Thomas Mapfumo)所运用的一种音乐风格史。传统姆比拉琴曲目中的音乐,结合了非裔美国人的现代流行风格,形成一种在解放战争中象征津巴布韦民族主义的体裁。在独立之后,该体裁呈现出种种源于非洲的新世界(即美洲)文化的特征,逐渐与新兴的中产阶级联系到一起。彼得·曼纽尔(Peter Manuel 1993)研究的是印度流行音乐,分析了盒带录音工业的发展如何成为复兴当地亚文化的媒介,但同时也成为地方主义、民族主义以及南亚/西亚宗教运动的工具,这些运动对大量居于国外的印度人也很重要。在许多著作中,威特·埃尔曼(Veit Erlmann 1991,1999)分析了南非传统音乐如何从种族象征转变为国家象征,这一音乐如何受非裔美国人音乐的影响,反过来又如何影响后者的音乐,并如何进入全球性流行音乐的曲目。在《音乐、现代性以及全球性想象》(*Music, Modernity, and the* 286
Global Imagination,1999)一书中,他分析并比较了两个相隔几乎一个世纪的事件的国际性影响:一个是约 1890 年左右,南非合唱团到英国和北美进行的巡演;另一个是 1980 年代的莱迪史密斯城的黑人玛姆巴佐合唱团(Ladysmith Black Mambazo)进行的巡演和录音,之前该团已经通过参与录制保罗·西蒙斯的密纹唱片《雅园》(*Graceland*)而在世界音乐领域名声大噪(见 Meintjes 1990)。

民族音乐学家重视对变化的研究，其动因是城市民族音乐学的发展，这是对具有异质性的城市音乐生活进行的研究。民族音乐学中的城市研究，与更具传统性的以社区或以部落为中心的研究不同，它通常关注各种音乐之间、邻近族群的音乐之间、流散地社群及其故国的音乐之间的关系（见Bohlman 1989；Nettl 1978a；Reyes Schramm 1882；Turino 和 Lees 2004 的研究个案）。起初，城市研究的概念曾经看似很奇怪，还得证明其合理性，但截止到 1990 年，大部分的民族音乐学研究都是在城市进行的，随着城市文化成为世界的标准——由于信息交流方面的革命，甚至小城镇和村庄也开始参与由大众媒介传播的“城市文化”——城市的特征开始理所当然地成为研究的课题，有时反倒不利于更为传统的那类研究。

种种范型、方向和规则

在其他章节中，我们偶尔会涉及音乐变化的不同方面。我已经提出了一些本人特有的建议，但感到还是有必要再来看看，总体上就变化而言，是否有很多方面已经为大多数民族音乐学家所接受。没有民意测验的结果，也没有官方的声明，但我可以回溯到 20 世纪早期的一些杰出著述，以之为基础，试着进行总结。

虽然我们谈论音乐，好像把它当做一个独立的有机体，但重要的是要明确，我们谈论音乐即是在谈论人类行为和实践活动中的变化。布莱金提醒我们，我们正在讨论的是“个人就音乐创造和音乐所下的论断，这些论断基于那些人自己的音乐经历，基于在不同的社会语境下他们看待音乐的观点”（Blacking 1978：12）。梅里亚姆在谈论变化时指出，“在任何特定情况下，没有两个人的行为会完全相同，因此几乎总是无限度地偏离社会准则。”（Merriam 1964：308）这些论述可能差不多类似于那些文化特殊论的史学家的论述，他们拒绝承认个体之外有任何[普适性的]范型。

287 但民族音乐学家（包括梅里亚姆和布莱金）对规则感兴趣。正是他们理解个体的重要作用、音乐的复杂性以及大量的数据，才使得他们不接受单一的变化理论，不接受一种专门研究普遍规律的方法。认知这些规则的方法之一，就是承认变化有差别，一种变化是由一个社会以其内部资源而实现的，另一种变化是跨文化接触带来的结果。我们几乎不了解那些不接触其他文化的文化，大多数的研究都是关于“外部”变化的。梅里亚姆对二者进行了区分，声称“民族音乐学需要一种能够同时适用于内部和外部因素的变化理论”（1964：307；同样见 Nettl 1958a）。这样的一种总体的理论，可以将

音乐变化现象看作是稳定性和持续性(后者是“内部”的“变化”)之间平衡的结果,也是外部接触所带来的干扰的结果。内部变化可能一般遵循文化中确立的某种范型,因此在某种程度上,在该文化的音乐概念、变化概念、社会技术以及社会结构等等基础上,可以预测。外部接触的结果可能受更多变量的支配,但从各种类型的跨文化关系中,也许可以部分地预测这样的结果。

库尔特·萨克斯在他最后一部著作中(1962)有关于音乐变化的论述,类似于梅里亚姆的内外变化之别。他确定了三种基本类型,即:“文化嫁接”(culture graft),“过程”,以及“简单的变化”。这里对他简短的论述进行诠释并加以扩充,我认为过程是朝客观目标或最终目标发展的方向上所发生的变化,这个定义是萨克斯式的,他指出任何音乐都有变化的规则。“简单的变化”似乎是他用以识别所允许的变化的方式,而“文化嫁接”则指识别跨文化接触而产生的结果。在作者这些还有其他论述中,常常都含有这样的意思,即一个社会可以独自以一种特定的方式朝着一个方向发展音乐。[关于变化]有以下几种说法。

人们最普遍的观念是,音乐通过为音阶增加乐音、为形式增加段落、为和弦增加音符,从而不断地增加复杂性。一些社会肯定遵循了这个方向,即使不是始终如一,也是普遍如此;音乐有各式各样的方式来表现自身的日益复杂化,其中有一种有用的方法,如斯图尔德的“多线进化”。我认为民族音乐学家很容易相信这一说法,但他们也受到缺乏确切证据的困扰。所以,许多音乐受到外部接触的影响,而且的确影响很大,以致人们几乎找不到没有受到外部影响的“内部”变化。但也许有一套关键资料,足以让我们相信,虽然日渐复杂是经常发生的现象,但我们不能将这一过程当作人类音乐行为 288
一条永恒不变的法则。

与之相关的是一个更具难度的概念,研究大型文化群之间的广泛差异。马克斯·韦伯(Weber 1958)及其信徒库尔特·布劳科普夫(Curt Blaukopf 1951,1970)区分了西方音乐(在过去几个世纪发生了巨大变化)与非西方音乐(他们认为更为稳定),他们认为西方文化以及音乐,朝着某些“理想”的方向发展。韦伯的研究是一不完整的片段,今天主要具有历史价值。但韦伯的理论肯定与民族音乐学有关,他认为音乐变化的方向系由社会和经济发展所决定,就西方文化而言,也朝着不断理性化的方向发展,尤其是音高结构。正因为他的这一信念,西方社会因不再“实际”使用音乐,才不断地通过加强音乐理论基础而将音乐体系“理性化”或理智化(Blaukopf 1970:162－63)。人们可能会质疑韦伯为西方音乐所专设的这种独特性,但民族音乐学家一般往往区分出复杂的社会与最简单的社会,复杂的社会具有艺术音乐

和专业的音乐家和理论家，音乐有条不紊地变化，而在简单的社会，人们认为音乐的变化极为缓慢。

萨克斯(Sachs 1946)在他早期的著作中提出，变化的功能经常在于：表现社会有与过去背道而行的倾向，经过一定的时期后，人们迫切感到需要逆转他们所做事情的方向，创造出截然不同的东西。萨克斯在上述著作中遵循了洛伦茨(Lorenz 1928)的一些说法，欧洲艺术音乐按 30 年的时间段分期是相当精准的。萨克斯指出，对位法主宰着中世纪晚期，接着被更强调旋律与和声的结合所取代，但随后又在巴洛克晚期以及 19 世纪晚期重获新生。浪漫主义取代了古典主义，情感性取代了智力性，戏剧性取代了抒情性，甚至有点简单的音乐取代了复杂的音乐。文献也指出了其他的规律。口头传统可能简化一首乐曲。文化变化之后必然会跟随着音乐变化。时间从原初开始，发展到古典主义，直至最后的衰落。较之音响，音乐概念和行为更容易变化。布莱金(Blacking 1978:21－23)也有相关的思想，他提出范型是建立在生物性过程基础之上的。

然而，民族音乐学关于音乐变化的大部分研究也包括研究跨文化的接
289 触。一些具体的例子我们在其他章节也讨论了，最后我应该在这里归纳一下，变化的决定因素包括以下几方面：(1)受影响的各个社会之间的关系具有何种性质——包括政治的、经济的以及人口的关系；(2)相互接触的文化之间，以及音乐体系之间，可以相互适应到什么程度；以及(3)一个也许无法检验的美学标准，即音乐体系的整合，在多大程度上成功结合了与之密切相关的各种因素。

所有这些都让我们看到，试图总结变化的尝试有很多，但没有一种普遍认可的理论。而且近期关于变化概念的文献表明对之有诸多不满。布莱金(Blacking 1978)提出了一种“对音乐变化进行全面而有限定的研究”，包括历时性、共时性和生物性的方法。但在这方面，可以期待的最佳方法，我认为是一种可以逐条列举的理论，即指出一套源于各种环境和语境的规律和范型。我们知道，发生变化有一些因素，有一些理由，有代表性的方向，有内部及外部的因素。似乎可以将变化的过程看成是取决于各种因素之间的平衡。现在让我将其作为一个假设来加以论述。

在某一音乐的经历中，有一些因素一直在变化，而其余的则不变。风格发生变化，内容则一般不变，反之亦然。乐曲自身发生变化，通常并不是将其抛弃并用其他的乐曲代替，而整套曲目的快速转变也避免单个乐曲同时变化。对一音乐原型进行即兴——每次表演都意味着某种程度的变化——反使音乐原型保持不变。若表演习俗不允许对特定的乐曲进行太多的变

化，就会创造出新的乐曲，这比表演风格脱离规范更为常见。创新和变化二者保持相互平衡。激剧的变化，以及一直伴随我们体系内部那种渐进式、许可的变化，都竞相表现自己的重要性，只是程度不同但尚属均等而已。这个假设仍需检验。

到目前为止，民族音乐学家专注于他们自己对音乐变化的感知，可他们对世界上各类社会如何感知音乐的持续性和变化却了解甚少，因而也没有很多话可以说。在我进行田野工作的那些年中，我常常问我主要的老师，在过去几十年里，音乐是如何变化的，变化了多少，以及他们对此问题是如何看待的。

我的黑足人印第安受访者说："哦，对的。每年大约有一百首新歌可以保存下来。"这些歌曲听起来与老歌不同吗？"是的，它们是新歌，我们把它 290
们加到曲目中去，那样我们就有越来越多的歌曲。"黑足人认为变化基本上是一件好事。南印度的一位音乐学者说："在卡纳蒂克音乐中没有创新的空间！"变化基本上不可取，且变化应该局限于音乐的某些有限因素，然后会被吸纳。我的波斯音乐老师说："是的，遗憾的是，我们不得不改变许多东西，否则我们的音乐无法生存。但我们一直在进行那样的改变。"变化被看作是一种保护性策略。变化不好也不坏，但必要。可是变化的数量和速度呢？我问他一种特定的音乐习俗能够存在多长时间。他回答，"我们一直在变化。"我又问，"一直在变化？""那么你是说在过去200多年里一直变化？"他回答，"当然不是"；"没有人知道200年前发生过什么。"我不懂他所谓的变化和历史是什么意思。

第21章　录音、印刷、书写、口头：多种形式的传统

传播的意义

291 在民族音乐学历史上，口传和谱传之间的差异，有好长一段时间隐隐约约地表现为一种重要的界定学科的范式。一些作者，如乔治·李斯特（George List 1979b），实际上将民族音乐学看成是对口头传统音乐的研究，民间音乐作为民族音乐学特征性曲目之一种，通常被广义界定为是通过口头传承下来的音乐（Herzog 1950：1032），上述口传和谱传两种传统泾渭分明。早先，民族音乐学领域中一些领军人物就已经指出，问题并非那么简单，他们注意到理解记忆过程很重要，指出"听觉"是一个比"口头"更好的措辞，而且有各种各样的传播方式。本章我们拟按这一思路展开。

在一篇题为"音乐中的口头传统"（"Oral Tradition in Music"）的文章中，查尔斯·西格（Charles Seeger 1950）提出，人们对听觉传统感兴趣，并不是因为它作为一种教学的方式与乐谱传统大相径庭，而是因为这两者之间存在着联系。因此，虽有一度口传—谱传的二分法曾在学术思想中得到公认，而这篇见解不凡的文章却显示出二者密切相关。研究艺术音乐的具有代表性的学者几乎还没有意识到，听觉传统对以大量变体而存在的民歌创造具有强烈的影响，此时西格则描述了：对于一首"乐曲"的概念，历史学家
292 与民族音乐学家存在着基本的差异。我们刚开始为音响录音的激增将有助于我们理解听觉传统这一前景感到高兴的时候，他就已经预测到录音的发展和传播将大大冲击听觉传统的存在。与此同时，库尔特·萨克斯（Curt Sachs 1948：378）提出，就传播的本质而言，存在着四种音乐文化，分别由听觉、书写、印刷、录音四种形式主导。它们甚至能表征一种符合西方文明编年史的时间顺序（见 Blaukopf 1979：80），但它也形成了一种连续统，表现作曲者、演奏者以及听众相互之间的关系由近及远。

对于各类音乐学者来说，音乐文化最重要的一个方面也许可以说是，它

如何传播自己。就此问题,民族音乐学家已经对这些不同传播形式的一般本质做过了一定的研究。大多数文献主要关注两个领域,即"口头"传统作为历史资料来源的可靠性问题,以及如何以这种可靠性而形成一套曲目,我们在第9章中已经探讨过这个方面。20世纪中叶,录音在传播过程中的作用受到人们某些关注(见 Gronow 1963),随着录音作为音乐传播主要中心而占据了主导地位,且逐渐为人们熟视无睹,人们开始从不同的角度研究它运作的方式。如是,伯利纳(Berliner 1994)分析了爵士音乐家在形成自己风格和技法时所使用的口头、录音以及乐谱资源。迈因切斯(Meintjes 2003)极其详尽地研究了一个南非录音工作室的运转方式。但民族音乐学在这个领域并没有过多地以概括性理论而取得进展。

尽管如此,传播的概念应该引导我们以比较的方式去看待音乐和语境信息所提供的各种不同资料。听觉传播逐渐起到重要作用的领域是在历史方面,那在非洲音乐史的研究中首先脱颖而出(见 Vansina 1965)。历史学家用口头记述补充或有时替代书写或印刷资料,尤其是在那些没有书面语言的文化中,但也在那些来源于所谓的口述历史的材料里这样做。他们关注口述史在多大程度上能够提供可靠的资料和事实。民族音乐学家有时也关注这些情况。曼特尔·胡德(Mantle Hood 1959)在对爪哇音乐的研究中,讨论了口头传统如何维持了某些原则,而这些原则是保持音乐传统的完整性所必需的。音乐史学家关注在中世纪音乐中口头传播的作用,在他们的分析中批判性地运用了[口传]这个概念(见 Jeffery 1992;Treitler 1974,1975,1986;)。传播的本质及其对音乐许多方面的影响,成为一些重要会议以及随后出版物的主题(Tokumaru 和 Yamaguti 1986)。

但研究民间音乐的大部分学者可能对听觉传统所谓的不可靠性更感兴 293
趣,他们将这一不可靠性看作为变化的动力。在研究一首乐曲如何演变为变体时,他们对传统的差异而非传统的延续感到好奇,实际上,他们一遇到标准化,就怀疑[该文化]是否存在书面形式。一般就像研究民俗学的学者一样,他们从口传的不可靠性中,看到了社群的创造力,因为这种倾向在一系列严格的主导原则内急剧增长,他们杜撰了"集体再创造"("communal re-creation",Barry 1933)这一说法,该说法来源于一种早期的看法——即大多数民间社群自己创造歌曲和故事,谓之"集体创造"("communal creation")。

在民间音乐研究的悠久历史中,靠听觉传播的民间传说和佚名创作的民歌,对二者的定义有密切关联。可是就创造过程和研究的课题而言,一首由个人创作并记谱,然后再口传的歌曲,以及另一首经创作但无乐谱的歌曲,二者之间有差别。但就这两种情况而言,早先学者们就有疑问,民歌(也

含“口头”传统中的其他音乐）究竟是由个人创作还是由“民间”创作的（见 Barry 1914）。

集体创造这一概念是最天然的——如由一组原生态村民在音乐会上以某种形式所创造的——但从未得到认真研究。美国民间歌曲研究的先驱菲利普斯·巴里（Phillips Barry 1933）指出，涉及民歌研究的德国思想家，如格林（Grimm）兄弟和路德维希·乌兰德（Ludwig Uhland），并没有上述这种观念。但他们具有[民歌是]由特定的人群创造的这样的概念——如其宣称“人民创造”（“das Volk dichtet”）——这并非毫无意义。与书写传统相比，口头/听觉传统更像是一种强迫性的、限制性的、引导性的力量。录音传统也是如此，只是方式相当不同而已。

重要的是，要在各种文化和各个时期的多种传播类型这样的背景下，看待听觉传统。这是一幅错综复杂的画面。在萨克斯的模式中，与印刷传统相比，书写传统与口头传统的联系更为密切。若只有书写传统，书写者的奇想可能会产生各种变体形式，较之印刷传统，他们更容易发挥个人创造性，更易出现错误、遗忘，甚至马虎草率的情况。通过听一系列现场表演来学习，不同于反复听一段录音。通常，在听觉研究中，世界各种文化展现出林林总总的差异。在某个地方，坚持准确地学习阻碍了人们创造各种变体；而在别处，人们又差不多总是要求演员在表演过程中做一些变化。类似的乐曲可能在某个地方被看作是变体，而在另一个地方则被看作是同一乐曲，而在第三种文化中又被看作是模仿，在第四种文化中会被看作是可分单元[的组合]。听觉传统也有一些变化因素，如很久前伊朗的音乐就开始使用西方
294 记谱法，印度音乐使用一种独特的音乐速记法，美国土著使用磁带录音机，到 20 世纪末，也许主要状况是：听觉传统被各种不同的“录音”传播形式所取代。

论述口头传播的一般文献实际上涉及曲目数量很少。例如，洛德（Lord 1965）研究南斯拉夫史诗的著述影响很大；卡特（Cutter 1976）、特雷特勒（Treitler 1974，1975）以及杰弗雷（Jeffery 1992）关于基督教礼拜仪式圣咏的著述；胡德所论述的爪哇音乐。巴里、贝亚德（Bayard）以及布朗森所研究的英国流传美国的民间音乐，维沃拉（Wiora）研究德国歌曲以及一般的欧洲歌曲，都产生了行之有效的概念。传统的知识主要建立在欧美民间音乐知识的基础上（见 Bohlman 1988：14 – 32）。但音乐界以及音乐学界现在正远离早期的人物，如赫尔德（Herder）、埃克（Erk）、巴托克、巴里、贝亚德，这些人当时试图提出正当的理由去研究靠听觉传播的音乐，甚至仅仅试图让人们承认这样传播的是“音乐”。今天，我们很容易接受存在于我们历史早期的

听觉传统，但我们想知道，这种传统究竟是否仍然以一种独立的、纯粹的形式存在于任何地方。

一些基本问题

让我们看看关于听觉传播的一些基本问题，我承认这些问题也许应该用过去时来表述。在听觉传播过程中什么发生变化，什么保持不变？我们要讨论大量的现象和广泛的行为。现在回到“内容”和“风格”之间的区别，为了保持音乐在传播过程中的完整性，内容必须保持不变，但风格也许会变化。记住这些术语的特殊定义，一些地区的音乐可能具有丰富的内容，但被称为风格的东西就比较少。有人（即赫尔措格[Avigdor Herzog]，他在下文所述及的那个社区进行过详尽的田野工作）告诉我们，1970 年前后，以色列的撒马利亚人非常渴望他们的礼拜仪式传统保持完整，不允许变化，印第安纳瓦霍人也这样说过（McAllester 1954：64－65）。在这类文化中，风格性的变更或变化发生的机遇非常小；他们音乐中的所有东西从本质上来说都是内容。相反，伊朗古典音乐拥有作为即兴演奏基础的记忆性乐曲，在表演中允许进行大量的变奏，但他们坚持认为要有一个短小而重要的稳定核心，有下列这样的说法为其表征，即人们不能按曲式即兴，而是“表演”曲式（Nettl 和 Foltin 1972：11－13）。英国民歌的内容好像大多存在于它的旋律轮廓中 295
（见 Poladian 1942），而匈牙利民歌的内容也许在于其华彩句的乐音构型中（Bartók 1931：6－8）。但不管如何定义，当一首乐曲在传播的时候，其风格发生变化，而内容保持不变。

那实际上到底是什么得到了传播？表面上，我们想到的是独立的作品、歌曲、乐曲，毫无疑问它们是传播的主要单元。但也有一些其他途径。人们可能想到一套曲目——由各种单元的乐汇组成，这些单元也许是旋律动机或节奏动机，或为一行行诗句伴奏的音乐旋律线条，华彩程式，和弦或和弦摸进。我们研究传播过程，可以指出曲目如何保持这些单元的完整，它们如何组合、再组合而成为能够被该文化认为是表演的更大单元。而最小的内容单元可能就是传播的主要单元（见 Lord 1965，第 3 章和第 4 章；Treitler 1975）。

这个系统还有另一端：一种文化创造、遗忘、再创造，或以某些调整从内部改变曲目（如歌曲）的内容，它同时也将风格化的上层[主导]结构传给自己（也许变化非常缓慢）。例如，可能多个世纪以来，北部平原印第安人通过在幻觉中创作而习得歌曲，或从其他部落学来歌曲，用新歌替代被遗忘的歌

曲。通过对其音乐进行广泛的概括，我们也可以观察到表演活动的各种特征，如歌唱风格、音调、击鼓风格、旋律的音程，这些多少都完整传承下来，但在某些方向也发生了变化。

而且，关于传播问题，还不仅仅限于作为人际关系这种功能的音乐教学。在人的经历中也有某种传播。一位音乐家——音乐会钢琴家或土著歌手——在其一生中以何种方式改变、也许发展了一种概念或一首乐曲的表演，那肯定是一种传播，而且尤其是听觉传播，无论传播涉及何种音乐（古典、流行、民间）都是如此。詹姆斯·波特（James Porter 1976）描述了在一位民间歌手一生经历中一首歌曲发展的各个阶段，展现了这首歌曲的历史，解释那如何有助于曲调族在听觉传统中的发展，或者解释这首歌曲如何被一系列歌手所表征，每人都各有自己的变体。

一段音乐从听觉传统转变为书写传统，对于这一过程中所发生的形式变化，我们又知道多少呢？对于发生变化的简单明了的例子，我们所知甚少，对这样的例子，我们也必须考虑其他方面的变化：例如，音乐生活的西方
296 化，西方音乐的引进，以及大众媒介重要性的变化。让我再次援引伊朗古典音乐的例子，1900 年以前西方记谱法开始引入伊朗，但到 1970 年依旧是以听觉传承为主。人们对基本的拉蒂夫进行记谱，现在经常从乐谱中学习。人们告诉我们，在早些时候，每位老师都有他们自己版本的拉蒂夫。现在在某种程度上依旧如此，但已经出版的三个主要版本主导了 1970 年代的教学——阿伯哈桑·萨巴（Abohassan Saba）使用一种也结合非拉蒂夫材料的形式，穆萨·马鲁非（Musa Ma'aroufi，Barkechli 1963 记载）使用一种纯粹但扩充的形式，马赫穆德·卡里米（Mahmoud Karimi）使用一种不太常见的形式，而由努尔-阿里·博鲁曼德（Nour-Ali Boroumand）传播的马鲁菲式的拉蒂夫在 1990 年代业已衰落。我们只能猜测这些版本所产生的影响，但老一辈音乐家和旧录音表明音乐在标准化方面有所加强，鉴于音乐文化中许多其他类别的变化，很难将标准化的加强单单归于记谱法。

记谱法的引进可能使波斯音乐得以存活下来，而且它实际上能够被记谱，这个事实使得它能够面对入侵的西方音乐文化而不言败。但学生从前对老师的拉蒂夫所持有的那种尊敬没有了，那样的拉蒂夫他每次只能学一点，因为要思考据说是非常重要的微小的细节，而且为了那样的尊敬，还要看老师的脸色，但看到的并非总是善意。毕竟，音乐家现在可以很快学习材料了，可以查询遗忘的段落，并能控制学习的进度。有时音乐家能够自由背离另一些乐谱，即那些不需要尊敬、价值并不高于其他音乐的东西。另一方面，连同西方音乐文化的其他附带因素，记谱法总体上能够让波斯音乐得到

更大范围的发展、产生更广泛的风格，但在其实践的中心是一个能够构成大多数表演的核心，这些表演彼此相似，因此呈现了传统缩小的迹象。曲目范围有增有减。但我们只须在引进西方学院音乐文化其他方面这样的语境下，评判引进西方记谱法所产生的影响。

口头传播、听觉传播以及口头创造会影响乐曲和曲目的形式吗？毫无疑问，答案是肯定的，但我们没有理论解释它们是如何影响的。首先，让我区分不用记谱法的乐曲创作，以及用（也可能不用）记谱法创作乐曲的传播。我们不能想当然，认为作曲家记下的所有乐曲真的都是专门用记谱法创作的。有些音乐是在音乐家的心中靠听觉创作出来的，（是否如某个莫扎特或舒伯特一类的作曲家？）但随后完全通过乐谱传统传承下来。所以我们面对 297
许多可能的过程以及中间形式：不用记谱法创作、靠听觉传播的乐曲可能占去世界上音乐作品的大部分。与之截然不同的是，有些乐曲用记谱法创作，在表演过程中非常准确地按照每个音符，表演的音乐家希望精确遵照作曲家的意图，但在声音出来之前，他们实际上对之可能几乎一无所知。但也有一些音乐由作曲家创作，然后口头传承，最为明显的例子就是许多流行音乐。对此，我们还应该加上歌词的写作，某种程度上，那是音乐记忆的手段。就一些爵士音乐传统而言，我们有一些乐曲，内容记下来了，但风格还要通过录音进行传播。

如果一首乐曲要通过听觉传播，那么也许必须有一定的结构限制。我将音乐分成多个要素，其中一些必须要保持一定程度的简单、重复、稳定，这样其他的就能够进行变化。也可能会有一个限度，若超越了，一群音乐家其人数无论有多少，都无法记住歌曲或乐曲，如果这些提到的限制因素在最初的创作中没有得到遵守，那么在靠听觉传播的文化中，将通过集体再创作的过程来建立这些限制。一些一再发生的事项或标志，如动机或节奏型、简明的形式、简洁或系统的变奏，某种程度上可能使口头传播的乐曲得以保持完整。甚至在南印度古典音乐的复杂乐曲中，如克里蒂斯（*kritis*），有 10 分钟那么长，我敢说曲式的重复、变奏、累积性因素这样的功能使人们有可能通过听觉来传播。

有一个人们广泛接受的假定，即口头传播的乐曲变化缓慢而持久，但只有少量的研究能够多少证实这一说法。如波特（Porter 1976）研究了一首由同一歌手演唱多年的歌曲先后不同的版本，又如有人试图几十年后重录美国土著老歌（见 Witmer 1990），还有贝亚德（Bayard）和维沃拉（Wiora）所做的对欧洲民间音乐的回顾性研究，所有这些都证明我们上面所说的可能没错。然而，毫无疑问，较之人类行为的任何普遍法则，社会对变化和音乐本

质所持的特定观念，影响要更大。

林林总总的历史

在多大程度上，音乐传播的方式可以决定一套曲目的全貌？或反过来
298 说，人们是否能够研究一套曲目的结构——即曲目的各种内容—风格单元之间的相互关系，是否能够洞察到曲目以一个单元或一组独立单元的形态而进行自我传播的方式？我提出一种既适用于乐曲、又适用于曲目的分类法，因为我相信这种方法可能是对传播进行比较研究的出发点。

我从微观世界——即乐曲及其历史开始，提出存在着不同类型的历史，即一种理论抽象：一首乐曲一旦创作后可能要经历的四种状况。类型 1，没有变化，多少比较完整。类型 2，可能会传播和变化，但仅仅是单一变化形式或朝着一个方向变化，所以它依旧与最初的形式不同，但变体没有增加。类型 3，可能要经历产生许多变体这样的传播，其中一些变体最终会被丢弃和遗忘，另一些变体一旦发生变化后就会比较稳定，还有一些依旧持续变化。在所有这三种类型中，创作的历史在本质上都是独立的，所有的形式都很明显来自于最初的创造。类型 4 与类型 3 相似，在乐曲族的原则范围内发展，但从其他的、不相关的作品借用材料。类型 1 看起来像一条直线；类型 2 类似一条曲线；类型 3 类似一个谱系树形图表；类型 4 类似一棵根枝受到其他树枝侵袭的大树。

重要的是要记住，这种分类法只是推测性、假设性的，这是一个陈述极端情形的模式。文献充分显示，曲调族类型中的第 3 种的确存在，我们也见到了类型 4 的存在，如捷克民歌和美国土著的仙人掌歌曲（peyote songs）曲折的旋律线条，以及许多流行歌曲和赞美诗第三行旋律中的“桥梁”[连接作用]（同样见 Olsvai 1963 年匈牙利的例子）。类型 1 可能是完全不存在的极端形式，但与它接近的东西出现在现代城市文化中的书写、印刷、录音传统中，在城市文化中，乐曲特别突出的表演形式可能使某些因素接近完全标准化。诸如印第安纳瓦霍社会或西部的普韦布洛（Pueblos）社会在听觉传统中可能接近这个模式。类型 2 暂时肯定还是完全假设的，但是可以想象，可以用撒马利亚人的礼拜仪式来说明，那些仪式已发生了变化，难以标准化。前两种类型可能没有纯正的形式；这仅仅是因为：我们虽然发现一个没有亲缘关系的曲调，但这并不意味着我们就有了一个充分的例子。然而，若转换成一般倾向，这四种历史可能都是可信的。

然而，硬币也总有另一面。例如，我们看似类型 3 的曲调族里，所有变体

直接来源于曲调母体，可以想象，表演者一点也没有意识到它们的来历，而 299
是将每个变体看作独立的创造。黑足人就是一个例子，他们通过在幻觉中学习来创作歌曲：每一个拥有幻觉的人都可能从他们的守护神那里得到歌曲。因此，尽管也许是来自于同一个守护神，但不同的人所学会的许多歌曲，对于客观的局外人来说可能都是一样的。两首歌曲各自经历了独立创作，这一行为似乎足以认定这两首歌具有独立的音乐思想，而这与我们的观察完全相反——即它们几乎相同，而听过录音的黑足人有时也有我们这种感觉。这与我们前面所引用的伊朗人的例子截然相反，伊朗的情况表明：尽管对于任何局外观察者来说，除了某些动机和音阶型听起来一样之外，表演可能完全不同，但演奏者却声称每次演奏的乐曲都是一样的。爪哇的玛蒂亚帕特歌曲（Matjapat songs）可能是一个更极端的例子（Kartomi 1973：159－60）。硬币的两面可能是截然不同的两面。

我们已经提出，假定一部作品可能经历上述四类历史进程，那么我们看看究竟整个传统或曲目是否也可以进行这样的分类。毫无疑问，一套代表性曲目——可能是所有曲目——实际上至少是几类创作历史的混合，但每类历史中都可能发现一种主导的类型。但首先让我介绍另一种可变的、也是理论性的抽象概念：即曲目的密度（density）和变化的相关动力。

说到密度（density），我指的是曲目中的独立单元之间的相似程度，无论是否同源。或换句话说，即是单元、乐曲、歌曲之间在音乐上的远近关系。这一问题要从局内人和局外人两方面来看。为了说明密度这一概念，让我们设想有两个曲调族，通过观察始于原始曲调的创作过程，我们已经证明了它们的内在关联。一个曲调族形成了彼此之间在总体上完全不同的变体、版本和形式，其中的一个变体与它最近的变体之间存在明显的差别。这个曲调族的密度可能比较小，我们——由于没有更好的措辞——只能将其称为稀疏的（sparse）。最终，将一个曲调族列为稀疏类别，也许有赖于分类者完全了解该族所有的变体，当然，这只有在理论上或实验中才成立。另外一个是稠密的（dense）曲调族，它的所有变体彼此之间非常类似，就连其最近的变体也几乎一致。

这就令我们考虑其他一些因素。一个曲调族可能很稠密，即拥有大量 300
的变体曲调族，这些变体各自都涵盖音乐上大相径庭的许多要素。但人们也有可能发现一个稀疏的曲调族，因为构成这一族的变体数量很少，在音乐上仍然具有相同的基础。而一个曲调族内部各个曲调变体之间的类似—差异程度可以比作有宽有窄（broad and narrow），宽窄取决于那些呈现最大差异的变体之间在音乐上的明显差异——暂且不管这些差异是为何产生的，

也不管在各种社会中这些差异是如何被人们区别对待的。

现在，同样的想法可以延及到某一套完整曲目，这类曲目可能稠密、也可能稀疏，也可以说宽或窄，这两类对等的范畴不一定有关联（即稠密与稀疏、宽与窄这样两对范畴，前一对用于不同曲调族之间，后一对用于一个曲调族内部［这两段翻译根据作者附注在括号内加此注］——译注）。凭印象来看一些例子，我只有第一手熟识的情况可作为证据，如可以说 20 世纪西方艺术音乐曲目很宽（各曲调间差异大），而 18 世纪意大利音乐的曲目不够宽（各曲调间差异小）、但相当稠密（有许多曲调族，且各不相同）。从我们现在所掌握的资料来看，19 世纪黑足印第安人音乐曲目可能比较宽而且稠密，至少与他们自己音乐的近期曲目不太宽、但同样稠密相比是这样。英国和捷克民歌曲目某种程度上都很宽，但在我看来，英国民歌曲目好像更稠密、也许曲目数量更多。这种思考模式想必有一天会使人们根据我所提及的标准去比较音乐；无论如何，从这个角度去考虑曲目似乎很有效，因为人们意识到，内在的相互关系能够告诉我们曲目是如何生成和发展的。

可以用理论说明的类似概念是历史的密度，即一首乐曲或一套曲目变化的几率。我们可以简单地将这个构成因素称为特定传统的动力，但这方面，缺少文献更是妨碍了我们进一步的研究。我们依旧遵循分类者和曲调族提倡者的成果，可以设想一首歌曲可能变化很快，而另一首可能也有相同的变化，但变化过程需要的时间更长。动力的程度不同，分别对应于我的类型 2、3、4。当然，类型 1 完全不发生变化。

让我暂且回到口头/听觉传统以及书写传统的相对动力上。看看民族音乐学总体的文献，人们会发现存在两种对立的内涵：书写传统变化较慢，因为它能够以一种听觉传统做不到的方式保存自己的产品（即乐谱——译注），由于人们认为书写传统的变化几乎不是自动的，而是错误的记忆，上述局限因素以及类似的其他原因所导致的变化。另一方面，一些人认为听觉传统变化缓慢是因为其简单的文化语境使得它们反应迟缓，而书写传统因
301 为其组成因素的复杂性，甚至因为有一个记谱体系，所以才变化得快（见 Herzog 1950:1033，Hood 1959:201）。即使在一种书写传统的历史内，变化速度也会不同，如在西方艺术音乐中，变化的速率好像在逐渐加快。现场表演、乐谱以及录音之间的互动可能为大量的传统乐种提供了样板。

民族音乐学家关注各种人群的各种音乐，以及各种社会的所有曲目，他们应该寻求将这些曲目作为整体来加以比较的方式。比较中的一个重要标准应该是音乐如何在其曲目框架内传播，其各种单元（歌曲、乐曲、调式等等）之间如何相互联系。从这个角度去理解某一音乐，很大程度从这些单元

的传播方式出发，它们在哪些方面变化，以及什么东西保持不变。音乐学思想的状况表明，书写传统被广泛认可为传播的标准形式，若非世界音乐传播的标准形式，也是那些能够进行便捷、有效研究的音乐（即已有记谱的音乐）的标准传播形式。考虑到那些便利的来源，这一趋势可以理解。然而，民族音乐学所创立的方法，能够强调不总是能够为西方音乐知识界所理解的一些方面，如：听觉传播是世界的标准，学习任何地方的——即使记了谱的——音乐，实际上更多是通过听觉而不是读谱，听觉传播真正主导着一个甚至是有文字社会的音乐生活，通常也主导着一首乐曲的生命。

第22章　所有文化和文明的基本单元：语言符号与象征符号

拉祖莫夫斯基第三弦乐四重奏

302 人类学将自己定义为“对人类的研究”，但当学习人类学的新生告诉我，她开始“研究符号”时我肯定不会感到吃惊，因为杰出的人类学家莱斯利·怀特(Leslie White)1949年就已经这样写到：“符号是所有人类行为和文明的基本单元。”(White 1949:22) 当他如是写的时候并没有多少人关注，但现在越来越多的人相信——正如怀特所说，如果人类因使用符号而与众不同的话，那么人类学必须要关涉最广泛意义的符号体系(symbolism)。出于同样的原因，现在有许多学者认为，与人类的其他作品一样，音乐最适于被当作一个符号、一个语言符号(sign)或象征符号 (symbol) 的体系来加以研究，一个称作音乐符号学(musical semiotics)的研究领域就此形成了。狭义来看，它包括将音乐作为符号体系的研究，包括三种主要的方法：第一种方法的起源主要与费迪南·德·索绪尔(Ferdinand de Saussure)有关，他是现代语言学(linguistics)领域的先驱，其研究产生称作结构主义的方法，可用以分析某个文化领域，如语言，或当然还可以包括音乐；第二种方法以查尔斯·桑德斯·皮尔斯(Charles Sanders Peirce)的著作为基础，试图“理解人们如何与世界相联系并体验世界”(Turino 1999:222)；第三种方法的线索来自于语文学(philology，即历史—比较语言学——译注)和美学。

但更广义的解释，音乐符号学影响着一个巨大的领域——即音乐的意义。而本章的任务仅仅是探讨它是如何与民族音乐学家的目的具体相关
303 的，而这包括了关乎音乐意义的总体问题：如音乐作为普遍存在的、特定文化的、局限于个人的创造问题；音乐的风格和体裁、形式、节奏、和弦或乐曲和歌曲等意义的问题；以及音乐家想要传达的意义实际上是如何得到阐释的问题。这是一个广阔的领域，我仅尝试以有限的几个例子加以说明。

作为分析领域的音乐符号学据说起源于1970年代，但它的构成因素可

以追溯到更早的时期，那个时代对非音乐的客体、事件以及思想的表征成为J. S. 巴赫这样的作曲家，爱德华·汉斯立克(Edward Hanslick)这样的美学家，以及后来论述玛卡姆(maqam)和拉加(raga)的非音乐意义的阿拉伯理论家(见 Shiloah 1979)和印度理论家(Rowell 1992:327 - 336)等人的论题。肯定的是，人们一直在考虑音乐的意义。有几种出版物大致出现在20世纪中叶，其方向迥异，我认为这些著述对于1970年代以及后来更为系统方法的背景而言，具有里程碑式的地位。下面我要提及三个里程碑(但可能还不止这些)。

1940年代，我那音乐史学家的父亲，让家人注意一本奇怪的书，由阿诺尔德·谢林(Arnold Schering)所著，他是一位对音乐史的多个分支做出重要贡献的学者，但他晚年站到了1930年代的纳粹运动一边。他这本书把贝多芬的多部作品阐释为经典文学作品的再现。题为《贝多芬和文学创作》(*Beethoven und die Dichtung* 1936)，认为贝多芬的第七交响曲基于歌德戏剧《威廉·迈斯特的学习时代》(*Wilhelm Meisters Lehrjahre*)中的场景，克鲁采(Kreutzer)奏鸣曲基于塔索(Torquato Tasso)的《被解放的耶路撒冷》(*Gerusalleme Liberata*)，而拉祖莫夫斯基的第三弦乐四重奏(作品59号之三)则基于《唐吉诃德》(*Don Quixote*)。阐释非常详尽，动机都被赋予特定的意义，将器乐旋律阐释为文字的配曲。谢林除了阐释贝多芬对文学众所周知的兴趣之外，只讲述了作曲家使用这些作品作为创作原型的内在证据，大多数研究贝多芬的学者从来没有认真对待过这本书，今天它只不过是一本奇书(curiosum)。为什么民族音乐学家对此感兴趣? 一方面，它讲述了关于古典音乐文化的东西，因为对在音乐中看到音乐本体以外的东西，这一欲望长久以来，尤其在过去的200年中，是西方古典音乐爱好者中的一股重要思潮，很遗憾的是，人们不得不得出结论，上述联系只是谢林自己的想法，很可能不是贝多芬的想法。这种误入歧途的尝试致使我们去思考一种途径，即如何阐释20世纪西方艺术音乐文化中音乐的意义。为了证明存在这类有效的联系，贝多芬就非得是有意识地基于特定文学作品进行创作的吗? 作曲家的意图对我们理解他的生平和作品很重要。若非有民族音乐学的文化 304
观，也还会有更多因素要考虑。即便在贝多芬的生平中没有发现他和塞万提斯的联系，可是相信此说的听众还是可能认为存在这样有效的联系，而且在其他方面，这样的联系则可能为理解他的音乐创作提供导引。音乐是叙事性的，用动机和旋律来象征某故事的特定事件，这样的观念是西方音乐思想中的一个主要特征。文学和音乐作品被看作具有类似的结构特征，这一事实表明了艺术在西方文化中所发挥的某些作用。民族音乐学家也想知

道，音乐文化中的什么因素能够让一位学者以这种方式看待贝多芬，为什么他的发现至少有一部分人接受，且不愿放弃。当然，依旧有人在研究贝多芬作品中的意义，但经常遭致许多人的批评，如近期有罗伯特·哈藤（Robert Hatten 1994）和路易斯·洛克伍德（Lewis Lockwood 2003）。

第二个更具创造性里程碑意义的是伦纳德·迈耶（Leonard Meyer）的研究，尤其是他那本独创性的著作《音乐中的情感和意义》（*Emotion and Meaning in Music* 1956），非常有影响，这主要是因为它呼吁人们关注音乐总体，以及音乐各种“语言”（风格、文化）的结构和意义之间的关系。尽管迈耶声称“意义和交流不能与他们生长的文化语境分离”（第ⅸ页），但他相信“音乐的意义及其交流有一种普遍性质”，可以作跨文化的研究，即音乐具有一种共性。有些事各个地方的音乐都在“做”——我是在阐释迈耶教授的思想而不是引用他的话——这些事情具有某种意义体系的共同特征，因此能够产生某种意义上具有共性的情感效应。

第三个里程碑来自于大卫·P. 麦卡莱斯特（David P. McAllester）的民族音乐学研究，他 1954 年的著作《驱邪仪式音乐》（*Enemy Way Music*），可能是第一个重要研究：试图在文化语境下研究音乐的意义和价值。另外一个尝试是由 J. S. 斯洛特金（J. S. Slotkin 1952）所做的，他为麦卡莱斯特收集了关于印第安梅诺米尼人（Menominee）仙人掌歌曲和仪式的信息。在采访中，斯洛特金不断问他的受访者关于“意义”的问题，例如，“那首歌曲的意义是什么？”“你唱的歌是什么意思？”“这些特殊的有关仙人掌的单词 *heyowic-inayo* 或 *heneyowe* 指的又是什么？”在对这些英语十分流利的人进行的有趣的采访中，有一点很清楚，那就是他们所谓的“意义”指的是歌曲歌词的意义，对于相同的问题其他的受访者作出了截然不同的回答，但他们愿意讨论
305 意义如何适用于仙人掌歌曲的整套曲目，而不是适用于每首具体的歌曲。人们得知，对于这种调研，采访不能很好地起作用，即使是在一个小型传统社会中，意义也可能非常独特，而且我们能够发现几种层面的意义。总之，以上三股思潮都各有其追随者。

索绪尔和皮尔斯的遗产

民族音乐学家以一种谨慎的方式进行符号体系的研究，分别从各个方面进行研究。正如人们所期望的那样，他们受到音乐史学家和人类学家的影响，并混合这些不同影响。人类学文献将文化看作一套大而令人印象深刻的符号，我认为那在 1970 年代达到了高潮。其中大多数文献的视角来自

广泛称为结构主义的学者，但人们能够区分出主要来源于语言学的与主要关注文化中符号的。其中一些代表性的著作出自克利福德·格尔茨(Clifford Geertz 1971,1973)、维克托·特纳(Victor Turner 1974)、丹·斯珀伯(Dan Sperber 1975)、玛丽·道格拉斯(Mary Douglas 1966,1970)、雷蒙德·弗斯(Raymond Firth 1973)以及克劳德·列维-斯特劳斯(Claude Levi-Strauss 1963,1969,1971 等等)。研究文学艺术的语言学家、哲学家以及结构主义学家的著作也起着重要的作用(见 Barthes 1974,Sebeok 1994;Sturrock 1979)。列维-斯特劳斯将文化看作为“从本质上是一个符号体系或符号体系的结构布局”(Kaplan 和 Manners 1972:171)，对他来说，正是在结构中感知到的人类行为的符号性，才使得“文化”有别于自然。但人类学家也从象征符号的广泛意义上认识到了符号这个术语(以其各种相关的现象，如:语言符号、明喻、暗喻、主符号[master symbols]、自然符号、图像[icons]、标志[index]等等——如 Firth 所描述 1973:57－71)，尽管人们已广泛接受符号为文化的基础，但一群将自己称为“符号”人类学家的人将符号看作是文化内部的一种特殊现象。因此，弗斯(Firth 1973)区分出生活的某些领域并将其看作符号体系的特定载体，如:食物、头发、旗帜、礼物(giving and getting)。

如何识别文化中的符号，一种选项即是行为方式，那就是将语言——人类的主要符号代码——作为出发点。我现在谈论的是历来称为“结构主义语言学家”的那批学者(与“结构主义学家”如列维-斯特劳斯适成对照)，以前述索绪尔开始，然后是罗曼·雅各布森(Roman Jakobson)和采利格·哈里斯(Zellig Harris)，再到诺姆·乔姆斯基(Noam Chomsky)，最后是托马斯·A. 塞贝奥克(Tohomas A. Sebeok)，他们的研究某种程度上促成了涉及更广泛的结构主义研究。我认为，“结构”方法的特征就是研究语言、文化或 306
文化内各个领域，将其看做具有结构原则的体系，对这类体系的揭示无需参照特定符号、或符号所指涉的客体、或意义，而只要有人类行为就是符号行为这样的基本原则。因此，根据斯珀伯所述(转引自 Sturrock 1979:28)，列维-斯特劳斯所作的研究既不是“解码符号，也不是描述符号代码”，而是对展现人类大脑如何运转的“关系体系”感兴趣(出处同上:30)。与语言的联系不时显得比较薄弱，但这可能有助于人们指出:一个单词的结构或声音与它所指代的意义常常很武断，并且通过研究语言内部相互之间的关系，语言能够得到最好的分析。这就是结构主义学家对文化的看法，也许有意义的是，那些对符号研究感兴趣的人类学家有时也对音乐感兴趣。尤其是列维-斯特劳斯，他在许多著作中涉及音乐，尤其出名的是在他的《生食与熟食》(*The*

Raw and the Cooked)(1969)一书中用音乐形式作为各章节的隐喻性的标题，以及对拉威尔的《波莱罗》的音乐本体分析(*Bolero*，1971；同样见 Hopkins 对他研究的分析 1977)。

最全面系统地思考和理解符号，并将符号学领域发明为一个学科的是美国哲学家、科学家查尔斯·桑德斯·皮尔斯(Charles Sanders Peirce，见 Merrell 1997)。他的著作大多作于 19 世纪，在当时被许多研究各种符号的学者所忽视，但将近 20 世纪末才逐渐受到人们的广泛认可。皮尔斯起初主要是逻辑学家，后来建立了一套极其复杂的体系，包括符号、对符号反应的各种解释类型(interpretant)以及图里诺所描述的“过程”(process)(Turino 1999)；但基本概念还是三种主要的符号类型——“图像”(icon)，通过与符号所代表的东西的相类似来表意，“标志”(index)，通过某种因果关系与所指涉的客体相联系；以及“象征”(symbol)，一种武断的但一致认同的符号，如一个词语。

一些音乐学者遵循结构主义学家和皮尔斯的方法，而其他的学者则使用截然不同的方法探讨符号体系。在其历史上，他们大多都遵循汉斯立克的美学，并同音乐界以外广泛持有的公认的概念相抵触，但大多数音乐学者往往都回避结构主义符号学这个主题。后来，他们开始比较认同[音乐界以外的概念]了，有时他们的研究基于诸如卡西勒(Cassirer 1944)和朗格(Langer 1942，1953)这样的哲学家的思想，这些哲学家广泛将音乐阐释为符号性的。诸如迈耶(Meyer 1956，1967)和库克(Cooke 1959)这样的学者认为对音乐作符号研究具有普遍意义。但历史音乐学大多还是研究符号世界的一个
307 方面，即作曲家尝试通过音乐来意指特定的非音乐性的事实、事件或艺术品，以及在何种程度上，在一特定文化、历史或个人的语境下，可以揭示作曲家的这些尝试。一些学者发现了特定的音乐风格和曲目，其中有符号体系显露出来并成为主导，例如 17 世纪晚期和 18 世纪早期关于所谓“情感论”(*Affektenlehre*)的文献(Bukofzer 1947：388)，以及洛因斯基(Lowinsky)为文艺复兴研究所提出的文献(1946；也见 Brown 1976：80，130)。对作曲家个人的研究(例如，Hatten 1994，涉及贝多芬的全部作品)以及对单部作品的研究(Samuels 1995，论马勒的第六交响曲)成为 1990 年代文献的特征。

人类学和历史音乐学，就其各自对待符号体系的方法而言，它们的主要倾向也许相互对立：人类学家试图发现，作为整体或总体上，文化如何被看作为一个符号体系。该体系的存在被认为是理所当然的，问题是如何将符号体系的概念作为人类文化特征的一个窗口。然而，音乐史学家寻求特定曲目中特定符号体系的证据，不太关注综合性的理论。而音乐理论领域的

音乐符号学家其立场似乎是上述两个学科的折中。

似乎它确有自己的生命

符号在民族音乐学中有一段奇特的历史。符号这个概念将一些各自独立的思想和方法结合到一起。这实际上是一段短暂的历史,它最早的理论论述来自于德国传播学派中的普同主义方面(Danckert 1956;M. Schneider 1951)。早年恩凯蒂亚(Nketia 1962)就陈述了关于局内人和局外人诠释的对立性。梅里亚姆(Merriam 1964)的著作中有一章是关于"作为符号行为的音乐",但发现他自己能够利用的文献很少,只能一般性地研究哲学中的符号体系,他质疑是否"各种符号理论能够真正适用于音乐",最后得出的结论是,音乐的确"起到了生活中符号那样的作用,至少在这样的含义上——即它的确代表了其他事物"(1964:234)。他提出了"在人类体验中呈现"这一关系的四种方式:(1)艺术是表达直接意义的符号。(2)音乐反映了情感和意义。(3)音乐反映了其他文化行为、结构和价值。(4)广义上,音乐可以象征(梅里亚姆称之为一个疑问)人类的一般行为。自从梅里亚姆1964年的著 308
作出版以后,符号人类学的文献大量出现,因此"符号"这个术语以及其相关的和衍生的概念在民族音乐学文献中比比皆是。1970年代,似乎有几个领域使用了这个概念:(1)任何特定社会中的音乐曲目、体裁、和类型都可以具有特定的符号价值。(2)在特定的社会中,特定的乐曲、乐曲段落、手段、动机、音符、音色等等也许具有特定的符号价值。(3)如果我们用其他公认为符号体系(如语言)的方式去研究,那么音乐,无论总体是否是符号性的,都能得到很好的理解。首先是曲目或成套乐曲,其次是音乐思想的单元,最后是音乐语汇的最小组成部分,都可以成为研究的单元,或形成结构分析中对应的基础。

换种方式说:民族音乐学中的一些研究其目的是探求音乐中的符号,另一些是关涉作为一套符号的音乐。文献中这两种趋向起初大相径庭,后来又逐渐趋同,类似于人类学和语言学的情况。探求音乐中符号的学者,以一种文化上特定的方式研究这个问题,从文化的本质中得出特定的体系,如印度拉加或西方标题音乐。从语言学中得出模式和方法的音乐学分析学派,认为符号和符号代表的事项二者之间的关系,没有符号体系的结构那样重要,通常不研究所分析音乐的特定本质,也不研究音乐与生成音乐的文化之间的关系。从这些曾不经意间相关的趋向中,产生了一个更为密切的学科联合,聚集于符号学——符号科学——和语言学的概念周围。关于该学科

地位最具宏大体系的论述是纳蒂埃(Nattiez)的一本书(1971,也见1972,1973,1975),探讨了符号的结构分析和文化语境。他1971年的著作经过英译和修订(Nattiez 1990),现在依旧是音乐符号学领域的一部重要著作。

查尔斯·桑德斯·皮尔斯的著作在1970年以后的音乐学著作中起了重要作用,尤为理论家和系统音乐学家所欢迎(例如,Lidov 1986,Karbusicky 1986)。具体而言,皮尔斯思想在民族音乐学中的作用平平(例如Feld 1988和1994:80-85),直到托马斯·图里诺(Turino 1999)重要著作的出现才有改观,图里诺使用皮尔斯的原则和概念,提出了分析文化中的音乐这样一个综合理论,用美国流行音乐、津巴布韦、秘鲁等文化作阐释;他论述津巴布韦的民族主义和身份认同的著作(Turino 2000)所倚重的正是皮尔斯的原理。

309 如果所有的音乐都是某种符号体系,那么人们应该能够分析它,其方式类似于或起源于对符号体系的智能先驱(intellectual grandfather)——即人类语言——所公认的那种分析。可以这样分析的理由如下:为了能够在文化的各种符号体系中整合音乐;为了能够利用语言学家提出的精确、缜密的分析方法,并简洁陈述自己的发现;为了能够建立一个能够适应所有音乐的、综合的分析方法;为了探索音乐/文化之间关系的某个重要方面;为了表明音乐多么类似语言;为了有助于理解音乐和歌词之间的关系。

到目前为止,所产生的结果非常混杂。研究音乐所用的语言学和符号学方法表明了雄心勃勃的目标,有时给人一种印象,似乎都要从过去的众多陷阱中拯救音乐作品的分析、拯救对文化中的音乐的研究。事实上,该领域的出版物大多还是个案研究,这些个案展现了语言学方法在分析特定乐曲方面的作用。音乐学者依赖重要的语言学家的建议(索绪尔和雅各布森),在完全转型之前,谨慎且零散地尝试了一些实例研究,以布拉格学派的音位程序(phonemic procedure)作为模式,阐释音乐切分段(segment)在全曲中的分布。在其开创性的文章中,布莱特(Bright 1963)提出了语言学可以帮助音乐学的一些方式。后来,语言学家乔姆斯基的转换生成语法(transformational and generative grammar)对许多学科产生了极大影响,一系列音乐学出版物接踵而来。早期最具影响的著作之一就是布瓦勒(Boiles 1967)对墨西哥维拉克鲁斯地区(Veracruz)的特佩瓦人(Tepehua)仪式的研究,将歌曲中的动机(无歌词)作为生成性语法的要素,似乎可将特定意义归于动机,即文化表达了符号体系。相关研究包括布莱金(Blacking 1970a)用一种有点独特的方式并以乔姆斯基的概念,研究文达音乐中的"深层"和"表层"结构,库珀(Cooper 1977)提出了一种可以得出印度拉加音阶的语法体系。

费尔德(Feld 1974和1994)、奈夫(Kneif 1974)以及H.鲍尔斯(Powers

1980)都是这一路最重要的批评家。费尔德(也许在为他人代言)似乎在问,“这一切[分析]是否都值得?”1970年代一些人曾经所预测的前景——即完全变革而转变为符号学的分析——并没有发生。符号学分析即使没有巨大的飞跃,但有些实质性的贡献,产生了一些有价值的副产品。在鲍尔斯的批判中,他指出运用适于音乐的语言学模式,仅仅是比较语言和音乐的悠久学 310
术史中的一个阶段,这一历史包括早期中世纪音乐理论家,以及关注音乐和修辞学之间关系的德国文艺复兴时期和巴洛克时期的学者。在欧洲以及其他的文化中,音乐家和理论家长期以来就将语言作为解释音乐、进行作曲教学的一个模式。鲍尔斯远远超越现代语言学和符号学,他得出结论,“谨慎用于音乐分析的语言模式能够对音乐学科做出根本性的而非表面性的贡献,因为在过去一千年里,这类模式不止一次为人们使用过。”(Powers 1980:55)

音乐符号学文献有助于民族音乐学一些熟悉的议题,只是形式稍稍不同而已。这一群体的代表性人物希望建立一个普遍有效的程序,但最成功的,还是那些容易接受语言学分析模式的音乐实例分析。鲍尔斯(Powers 1980:37－38)坚持主张“印度古典音乐的运行方式与语言的运行方式之间极其类似”,又说“很少有音乐能够像印度音乐那样类似语言。”普同主义与文化特殊论的二元对立再次显现,只是观念翻新了。音乐可能类似于语言,鲍尔斯强调了“音乐学(不仅是民族音乐学)可以得到的真正洞悉”“来自语言研究的知识。”文化是符号,语言可能是一把钥匙,但它是一把只对某些音乐更合适的钥匙。鲍尔斯意即,在一些文化中,音乐是以一种类似于语言结构的方式构建的;在其他文化中,人们可能会认为很不一样,音乐更多受舞蹈、仪式、情感的影响——这种阐释可能是萨克斯的理论遗产,他将音乐分为源之于词(logogenic)与源之于情 (pathogenic) 这样两大类。

斯蒂文·费尔德(Feld 1974)对基于语言学的分析性体系的主要批评之一,是发出类似的呼声:这种分析并没有考虑音乐赖以产生的文化。鲍尔斯(Powers 1980:8)委婉地纠正:“……通过讨论,有些音乐有时能够更有效地进行阐释,似乎它确有自己的生命。”这也许就是人类学和音乐学之间昔日冲突的再现,但如果是这样,那么我们会很有意思地看到,大多数参与到这一游戏中的民族音乐学家,往往与人类学家站在一起。也许这方面,还有符号学以及其他学科,也给我们一种良性的混合,产生一些陌生的盟友,但也是一种新的整合;不同的阵营进行交流,即便不是更有益,那么也更加频繁。

但今天的出版物,以及费尔德和鲍尔斯的批判,清楚地表明,不加批判地将来自于语言学的方法随意用于音乐的尝试常常失败;音乐与语言之间 311
的相似性是重要的,但二者在本质和许多层面都不同。游戏的参与者不得

不变动这个体系，也许他们变动得不够，还不足以在音乐上见效。坚守语言学、模仿其典范的严格性，这一愿望可能掩盖了音乐学的需求。但接受有用的东西——也许是音位和语素(phonemes and morphemes)、转换和生成、主位和客位的概念——抛弃那些没用的，这似乎要比坚持类似性更有希望。尤其，关于音乐的特定和直接的知识及其基本理论，能够缓解对语言学过度热忱的危险(Powers 1980:55)。费尔德还指出，某种程度上，在文化研究语境外的结构语言学，达不到许多语言学家的目标(Feld 1974:207)。

一些民族音乐学家——如纳蒂埃，其大部分研究关注因纽特人(Inuit)的音乐文化，另外还有图里诺和费尔德——他们广为促进音乐学科里的符号学分析。但特别就民族音乐学家而言，符号学和对符号的研究究竟有什么不同呢？我认为答案涉及(也是我本人的)民族音乐学的定义，即对文化中的音乐的研究，或从跨文化的角度对音乐的研究。若要对一个社会的符号体系得出结论，我们需要考虑其所有的音乐，要从田野中收集数据，而不是依靠单纯的思考。在我们自己的阐释中，我们需要从局外人和局内人的结合点进行研究。民族音乐学性质的贡献：包括对非西方文化的研究，音乐作为符号体系运作的不同方式，以及反映关于文化的许多方面。这种研究大多不参照符号学或其术语，但许多(也是大多数)研究展现了音乐文化同文化其他部分的关系——既涉及结构也涉及意义，那有助于我们将音乐及其每个组成部分理解为一个“文化和文明的基本单元”。

夜莺之歌

斯美塔纳的“沃尔塔瓦河”(The Moldau)将近结尾处庄严的主题，清晰再现了河流流过古老的波希米亚城堡——维舍拉德(Vyšehrad)城堡。行进中的军乐队激励了爱国者。爵士音乐曾用来提醒人们可以打破条条框框，(至少稍稍)做一些违背常规的事情。以上是三种音乐符号。但音乐真的造
312 成了这些效果吗？它能够指代除了本身以外的其他东西吗？它是怎样造成效果的？以及对谁有效果？创造者一定在意听众感知到的东西吗？总的来看，民族音乐学避免哲学问题，但即便社会没有表达这样一种定义或没有就此达成共识，民族音乐学也关注如何界定符号以及符号化的东西。

很难说巴赫会去关心，带有特定概念的旋律运动——如因指涉天空而旋律突然上升(Schering 1941:61)——是否会招致观众的注意。人们会问，任何层次的观众是否都能理解这层关系，是否这种精心策划的符号体系对他们不起作用，以及这种体系的意义何在。音乐史学家可能将这种事情看

作是巴赫的一个特殊成就，而忽略这一成就在巴赫当时的社会中的作用，假如他们发现这一成就绝对是巴赫的特质，那么其意义就不会受到轻视。也许民族音乐学家赞赏巴赫的天赋，但他们主要的兴趣可能在于，在多大程度上，这种创作方式为他人共有并得到理解。

因此，如果我们希望研究波斯古典音乐的目标在于了解关于符号体系的一些情况，那么我们就应该研究伊朗听众，甚至是那些几乎不知道其音响、很少听过这些音乐的伊朗人，他们如何将其看作为一种符号（具体和总体两个层面）。我们首先要指出，大约在 1970 年，这种音乐主要存在于德黑兰，最多也就由几百名音乐家表演，拥有的观众也就几千人，但对更多的人来说，那是某种事物的一个符号。它仅仅是在德黑兰听到的多种音乐之一，还有许多其他的风格和体裁，无论是波斯的还是外国的都有，大多数人只听赏或消费这些音乐中的几种，对其他的音乐也有自己的观点。在符号语境下探讨这种风格结构的一种方式，就是识别每一类音乐特有的符号作用。这是局外分析者的观点，他们可能会说，伊朗的西方音乐象征了社会的西方化和工业化方面，也象征了人们广泛认同的文化的方方面面和价值观，也就是在 1970 年代快速变成一种完全西方特征的那类东西——喷气机旅游、巴黎时尚以及摩天楼。某些流行音乐使用西方管弦乐队和源于中东的乐队——用小提琴、桑图尔琴（santour）、大提琴、多姆巴克鼓（dombak）——也许象征了西方因素和传统因素在大量日常事务中的相互混合。伊朗的古典音乐可能会是社会传统不变的价值的符号，同样这种特定的音乐被认为是不变的。那么，这种局外人的分类方法也许是一种有用的初始定位，但接下 313
来我们要问，伊朗人是否真正感觉到这种符号体系。这个问题需要详细的阐述，但确实很少有资料来揭示这个复杂的问题。就符号体系问题直接采访资料提供者，在我的经历中好像并无成效，因此我必须要依靠对音乐行为的观察，依靠分析为其他目的而对音乐进行的陈述。以下的思考似乎支持上述那些论点。

1969 年，对德黑兰人做了一次关于伊朗古典音乐态度的调查，多少有点随机，结果表明，许多不知道或没有听过古典音乐的人却有鲜明的见解，将其看作一种伟大的艺术，或一种不再与文化协调的、过时的艺术，或是某种琐细无意义的、或冗长乏味的东西。但人们一致认同其独特的波斯特性，而其与阿拉伯和土耳其音乐实际的密切联系却受到忽略。古典音乐被认为是一种超越民间音乐的地区限制的东西（被看作是少数人群的音乐），是一种代表民族的音乐。它也被看作是旧的东西，将伊斯兰教的现状和前伊斯兰的过去联系在一起。如前所指出的，对拉蒂夫的详细分析显示，重要的文化

价值或原则在其结构中得到了反映。若更详细地分析，可以发现，人们想直接接触力量和指导之源（曾经是国王，后来是宗教领袖霍梅尼[Khomeini]，或大家庭的父亲，或大学校长），这种需要平衡了社会等级结构的重要性，而这一重要性在拉蒂夫中表现为一种主导性原则，拉蒂夫本身在与它所衍生的表演的关系中占据更为重要的地位。在与一位大师学习的那段日子里，开始时，他将拉蒂夫的各个部分表现得同等重要，同样都能生成音乐，但随后各个部分之间的等级逐渐显露出来，一些部分要比其他部分更重要。与重要性相关的因素如：位置（先出现的要比后出现的更重要），例外（重要的部分是某一单元背离典型音阶、旋律或节奏的那类结构），规模（长段更重要），以及意外的因素（意外偏离某个凸显的音阶，以及节奏无法预料的不规则节拍段，这些都优先于比较规则甚至完全规则的节拍材料）。

同样，另一种核心的文化价值——强调个人的独特性，如前所述，即：重
314 视例外；较之创作音乐，即兴音乐处于中心地位；缺乏精确重复的理论。还有一种价值，即意外，也以类似方式得到反映。在拉蒂夫中重要因素的优先权反映了重要人物在社交中的地位，重要人物在非正式场合先到，但在较正式场合，重要人物出场之前还有导引行为或导引人员；拉蒂夫看重跟随老师学习且独自练习的东西，而严格基于拉蒂夫的正式演出，则位于其后，占据时间也较少。

很明显，这是个人的阐释，只有通过分析和合乎逻辑的论证才能确立其有效性。不过，可以很有意思地看到，伊朗其他类别的音乐并不具有这些价值和特征。在民间音乐和流行音乐中，即兴演奏没有起到相同的核心作用；也没有等级的概念。伴奏体系所展现的那类个人独特性——如独奏者提前演奏几个音符——难得见到。齐奏的乐队并没有出现在古典演奏的中心地位，但齐奏却主导着流行音乐，由于流行音乐很少有意外之音，而节拍结构也令节奏可以预料。

从众多的行为方式中提取文化价值，是一件冒险的事情，尤其面对的是一个复杂的社会。但所提到的那些价值，存在于伊朗文化中显然为时已久，从过去30年的变化来看，这些价值似乎始终如一，为社会的传统部分和现代化部分所共有。其他的价值——也许包括对变化的反应——转瞬即逝。当然，流行音乐风格发生快速变化时，古典音乐相对比较稳定。

古典音乐体系的结构为其自身如何反映文化、如何作为文化各个方面的一个符号提供了线索，但伊朗音乐家对这种结构及其理论的观念也同等重要。这些东西并非一直都是现实的东西，不过可以告诉我们关于社会对音乐和文化的关系所持有的观念。例如，有一种观念，即拉蒂夫是最完美

的，包含了所有可以包含在音乐体系中的东西，也包含所有的情感和意义，而且不能改变；其规模要比印度和阿拉伯音乐大，但客观地看，这些不同的音乐体系在规模上至少大致相同，有些情况伊朗音乐家也知道但不接受。拉蒂夫的完整性反映了人们常言及的看法，即伊朗文化的完整性。它不变化的观念反映了某些文化价值恒久这样的重要性，以及拉蒂夫实际上是对古老材料的近期重构，它从 1900 年以来发生了大量变化，这一有据可查的事实却常常遭到忽视。上述 1969 年人们谈论古典音乐的那些言论，也就是人 315
们谈论伊朗文化时想所说的。

伊朗人自己也有一个古典音乐的符号，展现了与优秀、伊朗以及传统等事物的联系，那就是夜莺。波斯人认为在他们民族看来，夜莺是一种很常见的鸟，但比其他所有的鸟唱得都好，那种鸟——这一点非常重要——据说在歌唱中不重复自己，它是伊朗古代文化宝藏的象征符号，如中世纪晚期伟大文学家的诗歌，或伟大的文化中心——设拉子(Shiraz)，那是“玫瑰和夜莺之城”。在特定意义中，夜莺是一种象征符号，因为它反映了伊朗人的思想和理想。夜莺和伊朗音乐家都不重复自己，这一理念将音乐与核心文化价值联系到一起。与鸟一样，音乐也象征了整个民族以及其整部历史。

20 世纪，世界大多数社会发现自己参与了两种或多种不易区分的音乐，每种音乐都是一种文化特定方面的符号，这一思想便于研究音乐符号体系的某一个方面。在 1960 年代的黑足人文化中，局内人和局外人都区分出三种音乐：古老的、传统的、部落的音乐；现代化的跨部落或“泛印第安”音乐；以及西方音乐。这三种音乐具有不同的价值，第一种作为部落过去的象征符号，值得人们记住，但置于一种博物馆的语境下；第二种，印第安文化为了确保作为印第安人的文化生存，而需要结合的象征符号；第三种，是印第安生活的现代事实的象征符号。用符号象征作为部落、作为印第安民族的整合——即整合到主流美国环境中去。这种关系对于局外人来说似乎很明显，但文化的自我阐释也表达了这些关系(Witmer 1973:86－90)。

研究现代黑足人社会的麦克菲(McFee 1972:92－102)遵循类似的思路，将黑足人群及其价值分为以白人为取向的和以印第安人为取向的两类群体。他将印第安文化列为强调个人的独特性、勇敢、技巧、智慧以及慷慨；将白种人取向列为自立、后天习得以及工作。两群人相互之间有重叠，但人们能够在传统的音乐和音乐行为中发现一些印第安取向的价值。强调个人的独特性是很明显的，比如，每个人都想象可以在幻觉中学习自己的歌曲，形成自己的歌曲曲目，又如，也许传统音乐也有成为独立表演的音乐的倾向，或在集体表演时有避免声音高度混和的倾向。可以想象，勇敢与仪式中

为一群人演唱相关，有时用即兴的歌词，而这种仪式也再现了肢体冲突中的勇气。慷慨则表现在赠送歌曲的体系中，即从其他部落借用歌曲以及将歌
316 曲赠送给其他部落的意愿。麦克菲所列举的三种"白种人"价值也能够与"白种人"音乐以及黑足人使用的现代印第安音乐联系起来。使用记谱法，以及拥有诸如钢琴和电吉他这些复杂乐器，能够从各个角度与这三种音乐联系在一起。创作（与通过幻觉习得歌曲相对）与自立相关。现代体裁中曲目规模的重要性，使用录音机快速学习的思想，都与后天习得的价值有关。排练的实践以及有意识地发展现代印第安音乐中复杂的表演风格，则与工作的价值有关。

他骑着大象翻山越谷

上行旋律轮廓与升入天堂之间没有内在的联系，但如果这是一群人所认同的再现耶稣升天（Ascension）的方式的话，那么一个符号就产生了。民族音乐学议题中，有一个识别跨文化通用的一般或特定的符号体系，我们已经探索过一种可能的符号普遍规律，即将风格或曲目与某文化的重要部分联系起来，在那一方面，也许最多的也就走到这一步了。但我们还是探讨了一些文化，其明显的符号体系仅存在于有限的曲目中。

也许最广为知晓的系统见于印度古典音乐中，其中拉加常被赋予非音乐的特征。从季节、日常时间联想到爱情、奉献、侵略，再到具体的自然现象，如火和雨，然后继续到高度具体的形象（也展现在绘画中——见 Capwell 2002），诸如描述拉加"蒂帕克"（Deepak）的语句："一位红衣少年……在夜晚，骑着一头大象翻山越谷，唱着天籁之歌……"（Deva 1974:21）。关于该体系的存在有很清楚的记录。没有完全理解的问题之一是，一般听众在多大程度上意识到（或曾经意识到）这类联想或受其影响。人们应该发现这一符号体系对于理解该音乐是多么必要——无论是音乐家完全信奉这一条，还是仅仅将它作为向外行解释的一种手段——就像我们的音乐欣赏课老师有时通过联系"欢乐"和"悲伤"的概念来解释大、小调之间严格的音乐差异一样。

317 在印度，似乎一度确立了拉加与非音乐因素的联系（虽然已逐渐对观众和音乐家失去影响——Deva 1974:21），但在中东，类似的体系在其文化里并没得到那样广泛的接受，或不太标准化。古希腊调式认定的音乐外特征已有广泛讨论，据称这类调式的特征——弗里几亚调式激发热情，混合利底亚调式则是悲伤，等等——表现于一系列音程、音阶的幅度（range of scale）、用特定调性的特别的音乐类型。我们几乎不知道希腊混合利底亚调式的音乐

有没有让听众感到悲伤，就算引起悲伤，那是否是因为调式特征的原因；或偶尔用混合利底亚调式的音乐在其他方面是否也与悲伤联系在一起；而且，这一调式是否只是让听众意识到它表达了悲伤的特性，但实际上并没有改变他们的情绪。这是一个超出符号体系范畴的问题，甚至涉及到音乐治疗，这是民族音乐学家偶尔关注的一个课题（见 Robertson-Decarbo 1914，Densmore 1927），然而也是一个直接使用符号体系的例子。

卡伦和萨夫瓦特（Caron 和 Safvate，1966：59－98）赋予达斯特加（dastgah）非音乐的特征，后者是波斯音乐中与西方调式类似的单元[总称]。因此各种达斯特加调式、其中如"舒尔"（Shur）表达了温柔、爱情、怜悯，激起悲伤但也得到慰藉；"赛加"（Segah）调式再现了悲伤、懊恼、绝望；"查格林"（Chagrin）再现了放弃希望；但"查哈尔加"（Chahargah）给人的印象是力量，与赛加具有相同旋律动机以及其他细节，但音阶的音程系列不同；"马胡尔"（Mahour）再现了尊严和宏伟。在我的经历中，伊朗音乐家，若要他们识别这些非音乐特征，往往认同这样的说法，但热情有度，常常说这些因素在他们对音乐的日常思考中并不重要。他们可能并不认同卡伦和萨夫瓦特的说法，而且他们自己人之间，关于调式的特定非音乐特征，看法也不一致。因此，有一些人说查哈尔加能深深感动人，但其他人却说它有点战争的味道。一些人说"达希蒂"（Dashti）具有哀伤的、动人的特征；而其他的人坚持认为它是快乐的。但还有更进一步的分化。我们还能找到更具体的特性描述：一位音乐家将舒尔描述成为一位老者回顾自己的一生，发现许多令他悲伤的事情，但还能理性地接受。当问及这种联想的原因时，他将舒尔的沉思性的、诗歌性的、忧郁的特征，与他对伊朗人个性和伊朗历史的本质的感知结合到一起，虽是多样化的、但主要还是悲伤的。舒尔的伟大意义也与这种特殊的波斯特性联系在一起，它是最重要的、实际也是最出名的达斯特加调式，因为其他的调式都由之衍生而来，它是"达斯特加之母"。查哈尔加调式有点类似战争性，因为在古典音乐体系之外，人们认为它用于颂唱英雄史诗；实际上，波斯诗人菲尔多西（Ferdowsi）的长诗《王书》（Shah-Nameh，1010年）文本中的大量颂唱，虽然不是真正的查哈尔加，却也与其音阶相符。符 318
号体系的组成因素以一种因果难定（chicken-and-egg）的情形自圆其说。

有一件复杂的事情需要理解。达斯特加或拉加是用符号象征了能够从形容词中提取的特征？还是仅仅表现与文化的方面相联系这类观念？抑或它们只是与特定体裁的用法和词语相关？我们想知道，在音乐消费的公众中哪些人认同这种体系，我们作为民族音乐学家，对于这些调式体系真正作为文化的那一部分，究竟有多大程度的共识。与音乐史学家一样，民族音乐

学家似乎也急于抓住机会去找出音乐和文化之间这种性质的联系，不假思索就接受这些联系的倾向，也许告诉我们的是关于民族音乐学家的文化背景，而非他们所研究的音乐的文化背景。

西方文化形成了“标题音乐”的概念，我们几乎不能说其他文化也有这种音乐。甚至是明显与之相关的现象也极其不同。达斯特加和理查德·施特劳斯的音诗之间的相似至多只能算是适度的一例。澳大利亚依尔卡拉土著，其各个家族的仪式歌曲各有一种不同的音阶，据理查德·沃特曼(Waterman 1956:46)所说，这就使得这些歌曲即使在远距离表演，甚至歌词也十分模糊，照样也能听辨出来。上面这种[东西方的]联系似乎有些武断，而这种关系却有点像一个词语的声音与它象征的内容之间的关系。

但 19 世纪的中国古典音乐也以一种近乎 19 世纪欧洲音乐的方式，独具一种器乐独奏体裁，这种体裁再现了意象、场景、客观事物甚至是战斗(Malm 1977:159,1969; F. Lieberman 1969)，如这类标题：“高山流水”(High Mountain, Flowing Stream)，“大浪淘沙”(Great Wave Washes the Sand)，或“绣荷包”(An Embroidered Purse)。西方听众只要稍作努力就能产生共鸣，但究竟乐曲中哪些地方明确指涉流水、装饰性手段或高山的符号，在中国的文献中似乎并没有提到。但这种联想并不像武断性的——它具有[符号学家皮尔斯所谓的]图像性以及象征性。

这个连续统的另一端就是北部平原印第安人的一些爱情歌曲，也可用笛子演奏。歌手通常用两个短短的高声喊叫或呼喊结束，音高不确定，但与旋律所用的音阶相关。当在笛子上演奏时，这些歌曲旋律以吹奏短小的“喊叫声”结束，这时的音高是确定的，但使用固定音阶之外的音结束。笛子再现了人声喊叫——并不仅仅是模仿，这是因为这些喊叫声与音阶结构有关系。

319 在学习津巴布韦肖纳人音乐的过程中，我遇到一个与谢林对贝多芬的独特阐释中相类似的有意思的难题。亚伯拉罕·杜米萨尼·马雷尔(Abraham Dumisani Maraire, 1971)，著名的肖纳音乐家和教育家，通过提及人类身体的生命，解释了一组乐曲的结构，那是他在恩雍伽—恩雍伽(*nyunga-nyunga*)姆比拉琴或卡林姆巴(*karimba*)琴上演奏和演唱的。他以一种基本模式开始和结束——即以人类的骨架的概念作为隐喻，在经历几个必要的步骤后，将主题性的材料加入其中，并进行多种变化，将其不断完善，在某种程度上，形成一种更加复杂的织体，然后逐渐放弃细腻，回到简单的基本模式。马雷尔将这种音乐呈现为生命的也许还有死亡的象征符号，因为最后只剩下骨架。在我看来，这种阐释天衣无缝，但我有兴趣地发现：肖纳音乐的杰出学者怀疑这一阐释对其文化的真实性，他们坚持认为，这不是肖纳音

乐家认同的说法，而是马雷尔自己的说法。有人告诉我，他“只是编造这样的说法”，这不属于肖纳人的文化。他们是正确的；但我们是止步于此，还是应该认为马雷尔的阐释是特异的、但肯定是一种肖纳人的阐释，而且具有某种民族志的合法性吗？那是否是马雷尔创造的、用来帮助他向局外人阐释肖纳音乐？[他这样做]因为他是首位在国外演出的肖纳音乐家之一。如果他将这种阐释讲给津巴布韦的同事听的话，他们会不会说，“是的，这对我们很有意义，但我们对自己的音乐从来没有那样想过？”对那种音乐形式，有没有一种肖纳人自己的阐释？这个问题难以回答。

以上只是几个例子，我甚至还没有提到乐器、音乐家、音乐场合和仪式等的符号体系。无论是否使用符号学的形式方法——结构主义的方法或文化倾向的方法——来进行阐释，方法几乎永远取之不尽，如阐明音乐和文化其他因素之间各种符号性的联系，音乐如何作为各种符号而运作，音乐如何拥有意义——同样，思考、探索以及阐释音乐符号体系的不同方式也永远取之不尽。

第23章 方位，方位，方位！阐释地理分布

文化区、文化圈、文化特质群

320 纵观民族音乐学历史，大部分时候，能够提供信息的最重要因素已经成
为“方位，方位，方位。”(location)感觉就好像身处房地产业内。关于乐器、音
乐风格或体裁，首先听到的就是它在地图上的“什么地方”发现的。我们一
项重要的长期目标就是绘制一幅世界音乐地图——有时用实际的地图册，
更多是用文章形式(如《伽兰世界音乐百科全书》,*Garland Encyclopedia of
World Music*,1997～2002)。一旦方位确立，我们就研究某种现象其地理分
布的原因，进而思考它可以告诉我们什么历史信息。20世纪许多时候，这些
问题是民族音乐学的主要话语。20世纪末，这些问题依旧起着重要的作用，
但有两个因素已经将其改变。一个因素是对过程而非对产品的兴趣不断增
长，这意味着我们也对风格、体裁、乐器如何在世界范围内的流动更感兴趣，
我们逐渐意识到，它们曾经确实更多地是在流动而非停滞不变(现时尤为如
此)。随着交流速度和交流机会的巨增——(截止到目前)在因特网和移动
电话中登峰造极，这就意味着交流是瞬间的，可能信息交流者和接受者谁也
不知道对方的方位——这样以地理术语谈论一种抽象的、转瞬即逝的现象
(如音乐)便失掉了它[原本]的许多意义。因此，我们涉足音乐地图绘制，主
321 要是对学科历史进行初步探讨。可是，我们仍旧没有完全放弃绘制这类地
图的癖好。

在绘制世界歌唱地图时，民族音乐学家主要受人类学和民俗学历史早期形成的三个概念的启发。首先，描述得最清晰，为人们认可时间最长的方法是建立在所谓的文化区概念之上的，系由美国人类学家所创立，德赖弗(Driver 1961:12)将其称为“一种描述整个大洲或地球较大地区数百个人群生活方式的便捷方法。”[地图绘制]首次应用于1895年(Harris 1968:374)，它起源于需要为美国大量的部落群，尤其是为那些在博物馆里与他们有关

的物品绘制地图和进行分类。

从表面上看，这个概念好像比较简单。一批相互毗邻、具有相似的生计、使用相似的能量以及具有相似的社会结构、宗教、艺术等等的人群可能同属一个文化区。地图上各文化区之间的界限看似很严格，但人类学家意识到那"实际上只是大致的分界线，界线两边是两种类型相近的现象的均等呈现"(Driver 1961:13)。

文化区一直用作纯粹的分类手段。但也许无可避免的是，文化的某些特征，如生产食物的方法，可能比其他特征更为强调，因而更重视对分布的陈述。而且，人们很快发现，归于同一文化区的一组社会只是不同程度上共具一种文化类型。例如，北美的平原印第安人(根据他们语言的多样性，可知这一组族群有不同的起源)都将太阳舞作为一项重要仪式活动。但太阳舞的发展也不同，其最复杂的形式来源于印第安阿拉帕霍族，在该文化中，太阳舞也处于重要地位。因此，早期的人类学家将文化区概念作为历史阐释的基础。克罗伯(Kroeber)的理论认为：某一文化区具有一个中心或"高峰"(climax)，即该区域特有的文化发展得最为完善；由此再次引出思考，即该区域的主要特征从中心传播到外围甚至更边缘的地区，直到遇到一个自邻近文化中心传播而来的截然不同的特征且与之融合到一起。文化区概念的运用在那些关注美国土著文化的人类学家中发展起来，这个概念最适用于美国土著以及由许多小民族组成的其他区域。但文化区可以自动作为研 322
究历史的指南，这一思想从一开始就广受质疑(Harris 1968:375－77)。

其次是所谓的德国传播学派，以其对历史阐释的强烈兴趣而被称为"文化历史学派"(*kulturhistorische Schule*)(见 Lowie 1937:171－95，Schmidt 1939)，它为我们提供了第二种方法。这个概念由诸如里奥·弗罗贝纽斯(Leo Frobenius)、弗里茨·格雷伯纳(Fritz Graebner)、威廉·施密特(Wilhelm Schmidt)诸位学者的研究组成，很大程度是建立在对大洋洲和对具体艺术品研究的基础上，该学派形成的这个概念后来称为"文化圈"(德文 *Kulturkreis*，即英文 culture circle)。就像文化区概念一样，文化圈陈述的是，若干人群共具一组文化特征。这些人群地理位置不一定毗邻，因为一个社会可能拥有一些特质群(trait clusters)，而每一个特质群又与另一组人群共有，因此它可能同时属于几个"文化圈"。因为各种因素从不同地点传入一种文化，这种现象最终一定会在几个不同地点同时出现，因此某个社会所同时拥有的各种文化圈，也再现了其历史的分层。该学派思想家相对教条的方法，以及他们坚持认为文化特质的所有相似性都来自于传播，最终致使大多数人类学家不接受他们的方法。

我们先前对内容和音乐风格之间的区分在此可能会适用。文化区和文化圈概念二者都包括文化风格，也许那些概念把用相同方式组合众神而不要求把专门信仰同一神祇的那些社会归结到一起；同时希望在社会结构而不是在术语中、在讲故事活动的本质而不是故事的内容方面发现相似性。但这些早期方法中的第三种，即民俗学中所谓的历史地理方法，包括了内容地理学(the geography of *content*)。研究者追溯一个故事、一首歌曲或一个谜语的各种版本、变体以及形式，展现分布群，然后得出关于其历史的结论。因此讲述人物和重要情节的特定故事可以标示在地图上，但故事的功能、长度和叙事风格本身一般遭到忽视。这种方法是由斯堪的纳维亚学者(K. Krohn 1926)创立的，他们又影响了一些美国学者(见 W. Roberts 1958；Thompson 1946)，主要用于研究传说，有时也用于研究民谣故事(Kemppinen 1954)，这种方法比较了版本之间相似性的程度，以及地理分布的密度，形成了事件和人物的原型，希望重构故事最初的形式以及创造故事的地方。
323 例如，在斯蒂思·汤普森(Stith Thompson 1953)的“星球丈夫”(Star-Husband)传说的经典历史中，他展现了故事的起源可能在美国中部平原，但其独特的形式后来在西北海岸形成，而不完整的版本在这一传播区域外围形成。故事讲的是两个女孩嫁给了两颗星星，回到地球时带来了重要的文化因素，故事在北美印第安人中广为流传。

时 空 问 题

没有人会再度过多地关注 20 世纪早期德国传播学派的学者，我认为这十分正常，但长期以来，他们对民族音乐学及其一些最杰出的创始人产生了重要的影响。较之人类学学科本身，他们在民族音乐学中的作用似乎更大，在人类学，这些“文化圈”理论家的生涯盛衰无常。一群实力很强但孤独的学者坚信他们正在发现一些行为法则，这些法则最初唤起了由弗朗茨·博厄斯(Franz Boas)领军的一大批美国人的好奇心，然后因其教条的方法又遭排斥。人们发现，这些学者也遭到法国社会学家、结构主义学家，以及英国社会人类学家的忽视，而且他们的研究成为相互矛盾的批判的主题，涉及传播学派所信奉的单线文化进化和对文化史探索普遍规律的(nomothetic)观点。其中一些批判者因宗教偏见，然后又因支持种族主义和过于政治化而最终受到指责。第二次世界大战后，他们的方法大多被人类学抛弃，但在民族音乐学中延续更久，尽管最后被批判为不切实际的幻想，但还是成为几种特定历史理论的基础。即使一些最尖锐的批评家也不得不赞扬文化圈学派

渊博的知识和建设性。洛依(Lowie 1937:177)崇尚他们方法的严肃性,梅里亚姆(Merriam 1964:289)相信,他们方法的某些方面"在研究有限范围内(而非世界范围)的传播问题中依旧有用",瓦克斯曼(Wachsmann 1961:143)在对霍恩博斯特尔和萨克斯的讨论中声称,德国传播论仍然有用,至少可以作为一种有效的假说。

阿尔布莱希特·施耐德(Albrecht Schneider)极为详尽地论述了文化圈学派和音乐研究之间的关系,他指出,信奉传播论的人类学家的一些突出之处在于他们参与了比较音乐学的研究(Schneider 1976:66)。例如,一些最早的文化圈著作是建立在我们所提到的安克曼(Ankermann 1902)、维朔夫(Wieschoff 1933),当然还有萨克斯和霍恩博斯特尔等对乐器传播的研究基础上的。民族音乐学历史上研究文化圈概念的其他重要人物有:马里乌斯·施耐德(Marius Schneider)、维尔纳·丹克特(Werner Danckert)以及沃尔特·维沃拉(Walter Wiora)。梅里亚姆(Merriam 1964)为该学派在理解乐器传 324 播方面的贡献及其历史内涵所吸引。A. 施耐德(Albrecht Schneider 1976)确实发现了好几股不同的音乐学思想史原来也出自该学派的历史。以下讨论上述几种思想的几个例子。然而,对所有个例而言,重要的是,记住人类基本的无创造性,以及随之而来的假说,即任何现象可能只是一次创造的结果,然后就会从其发源地向外传播,上述这些都是研究的出发点。回顾起来,我认为,音乐学者对文化圈学派之所以感兴趣,是因为该学派对人类历史持有全面的观点及其研究普遍性规律的那种性质。他们在我们领域的历史上构建了非常有意义的一章,但却是一个由最终失败的宏大构架组成的一章。

在库尔特·萨克斯的早期职业生涯中,他着手绘制所有乐器的传播地图,即使对于一个具有全面文献知识的人来说,这也是一项令人畏惧的任务。在他最雄心勃勃的著作中(Sachs 1929),他整理了在 23 个区域的发现,然后在传播标准和技术层面的基础上按历史顺序排列。例如,第 7 层包括波利尼西亚以及南美的部分地区,乐器如哨音罐(whistling pot)、双排排箫以及骨鸣器(bone buzzer)。第 13 层由印度尼西亚和东非组成,包括"最早的金属乐器",各种各样的木琴和平板式齐特琴。第 18 层从印度尼西亚延伸到马达加斯加,追溯到公元一世纪,以管状齐特琴为特征。霍恩博斯特尔(Hornbostel 1933)运用类似的方法建立了 12 个非洲乐器区。后来萨克斯进行了精简,将自己 23 层的大部分再分为三大组(1940:63-64),但他开始对自己所从事的详细历史思考产生了怀疑:"地理学方法可能也被证明是荒谬的……然而,地理标准比其他的方法更安全……。"(63)今天很少有人关

注萨克斯的这部著作，但似乎无人能做出更好的、更全面的陈述。

乐器的调音也是源于文化圈学派思维的阐释主题(但也参见第 4 章、第 19 章)。霍恩博斯特尔的一些最杰出的著作(1910，1911，1917)包含这样一个观念，排箫使用由超吹(over-blowing)而产生的五度循环来定调。人们认为“超吹”的五度只有 678 音分，而不是“纯”五度的 702 音分(其中 100 音分属于调整的半音)。我们从美拉尼西亚和南美的乐器上能够找到可能源于
325 上述这个音程的音阶，这引起了人们对于与史前联系的推测。结果证明这种理论有缺陷，尤其是在测量法的准确性方面，其他的学者如布科夫策(Bukofzer 1937)也揭示了这个缺陷。A. M. 琼斯(A. M. Jones 1964)试图展现印度尼西亚木琴和非洲木琴二者调音之间的相似，同时借助于其他因素，指出这两个地区在音乐风格某些方面具有共同的起源。琼斯因他的方法论的缺陷而受到严厉批评(Hood 1966)，但这两组木琴具有共同起源依旧不失为一种可能。

文化圈学派的主要信条之一，就是世界历史事件有一特定的顺序，并将[人类如何]维持生计同其社会结构联系到一起(详细讨论见 Harris 1968：384－85)。尽管几个阶段和几大文化圈呈现出一幅复杂的画面，但本质上，这个信念认为，采集文化早于、之后又转变为狩猎文化，再增加了游牧和耕作活动，从这样的结合中产生了高级文化。各路学者都用这一事件顺序来推断音乐，马里乌斯·施耐德(Marius Schneider 1957：12－14)在思考部落音乐时，将风格和文化并置，且加入了年代顺序排列。猎人大多都是喊叫，很少具有音调的概念；耕作者具有“咏叙调式的风格……该风格音调规则，形式完满”(同上：13)。施耐德说，田园文化处于中间位置。他接受女性作为耕作者的重要作用(且遵循施密特的观念，即当农业成为食物生产的常规时，母权制成为主导的社会结构)，他相信在男性更具影响力的地方，人们发现节拍和对位性复调占据主要地位；而在女性影响力大的地方，是旋律及和声占据主要地位。

施耐德在他的主要著作——世界复调史中，也使用地理区概念(1934)。他强调声部间的音调关系，发现有四个区域(以文化圈模式看是不相邻接的)，即：(1)变化的衬腔式复调区，在世界范围内断断续续地传播。(2)在东南亚、美拉尼西亚、密克罗尼西亚，人们会发现有各种声部关系，每个声部固守一个不同的、独特的音调结构。(3)第三个区域具有波利尼西亚的特征，但不受其限制，在声部之间呈现出更富变化性的关系。(4)非洲的大多数地区都具有主调音乐的倾向。还有更多的数据，也许可以使施耐德能够对这些区域进行扩充，但这里我们也有一个音乐传播的例子，大致运用了德国传

播学派学者处理其他文化特质的方式。

雅普·孔斯特(Jaap Kunst 1954)研究了黑海周边的巴尔干地区和印度尼西亚之间的关系,那是由大约公元前 800 年一次可能的移民而形成的,他注意到几种乐器之间的相似处,因此建立了一种类似早期音乐文化圈的东 326
西。这些因素包括文化圈中应有的特质,但这种相似处并不多,而且基于很强的假设性——即所推测的吐火罗人(Tocharians)的移民(A. Schneider 1976:21 2-18)——所以从这个假设中几乎没有推断出什么来。维尔纳·丹克特在对欧洲民间音乐的研究中,在非邻接性的传播以及确立分层的意义上,同样也使用了文化圈概念,涉及到曲调和曲调类型的传播,以及音乐文化的各个方面,如符号体系、人体动作学(kinesics)、人类的身体特征(A. Schneider 1979:23-27)。

显然,德国传播学派学者的思维对民族音乐学文献产生的影响,要比文化人类学其他大多数理论运动的影响要持久。该学派同样还影响了那些没有直接研究其理论的学者。因此维沃拉,在一个个案中注意到在阿尔卑斯山脉、斯堪的纳维亚半岛、蒙古以及西藏(Wiora 1975:84)等牧民的音乐中具有共同因素,但他并没有说这些地区属于同一个文化圈。赫尔措格尽管自己不接受德国学派的原理和方法,但他的解释听起来与文化圈的论述惊人地相似,即在美国印第安人的曲目中,游戏歌曲和故事歌曲通常与其他歌曲截然不同,但共具一种跨部落的风格,因为它们同属近期层(1935b:33)之下的古代层。萨克斯曾如是写到——“散见于某个地域中各个地区的东西或观念,要比在同一个区域处处可见的东西更加古老。[而且]仅存于遥远的山谷和海岛的东西,比在开阔的平原使用的东西要更古老”(1964:62)。较之某些器具或民间故事,音乐和乐器是人类文化中相对复杂的现象,这一事实使得[音乐具有]单一起源点这样的信念相对比较可靠。

绘 制 地 图

那么,你如何在地图上标示音乐?这要比社会文化人类学或考古学中许多数据的情况更复杂,那些学科的学者常常只是说,某文化里有什么、没有什么。当然艺术品可能会分解成各个组成部分。对一种特定类型的弦乐器,人们可能会标出它的琴弦数量、乐器的制作材料、乐器形状等等(Walin 1952 研究称作“胡麦尔”[hummel]的瑞典扬琴就是一例)。研究音乐风格也 327
许需要更多的手段,因为人们也许需要去识别表面之下那些不一致或不相似的形式之间的关系,摒弃那些表面上看似相似但实际并无联系的形式。

我们在对相似和差异的思考中已经注意到所出现的许多问题(第 9 章),如各种相似的曲调中,哪一些实际上是某基本类型的变体,或两个稍稍不同的五声音阶到底是不是某种形式的子类型。

而且,还有一个问题是如何选定地理单元,以此作为论述分布的基础——这些单元应该取决于政治倾向、语言或自然地理呢,还是我们在地图上所标示的某特征在各村庄间,或也许甚至是在各家族间的分布呢?如在言语中,每个人都有他(她)自己的音乐习语方式(即范德[Vander]所谓的歌曲指纹 [songprints]),所以甚至某个人也可能被认为是文化地理的最小单元。但囊括同质性人群的语言单元、文化单元、自然单元以及政治单元,必须为实际分布的目的服务。绘制音乐地图有好几种方式。

音乐的单个要素、组成部分或参数的分布,如音阶类型或具体乐器的分布,可能最容易研究。文献为我们提供了许多例子,其中就有鲍曼(Baumann 1976)对瑞士约德尔唱法的研究。尽管研究地理分布并不是他的主要目的,但他使用城镇和村庄作为参照的主要单元,为我们提供了一幅标示约德尔唱法类型在瑞士的大量分布点的地图。艾伦·洛马克斯的歌唱风格测量法研究(如 1968)用图表代替地图,以大文化区为单元,更仔细但更具纲要性地介绍了每个要素或参数的分布。用图表展示某特征是否存在,那样提供的信息如:文化 A 具有 X 和 Y 节奏型,文化 B 具有 Y 和 Z 节奏型,但当然我们也希望图表能够标示相关的数量。近期,戴尔·奥尔森(Dale Olsen 1986)提出了一个对秘鲁许多音乐进行全面的、以地理角度叙述的方案,关注一个个特征。

音乐也可以归结为风格或要素。因此,单纯论述分布“是否存在”是没有意义的。毕竟,很少有音乐特征会不见诸于大多数文化中,但在有些文化中音乐特征的作用巨大,而在另一些文化中作用则不起眼。我们需要论述这些特征存在的比例。因此,柯拉埃(Collaer 1958:67)在他最早的著作中清晰论述了这个问题,提议需要绘制无半音的五声音阶(如同钢琴上没有黑
328 键)的分布图,他心中一定有某种定量的方法,因为在大多数文化中都能够发现使用这种音阶的乐曲。例如,关于这种音阶在每一曲目中影响力的论述也许表明,在绝大多数的切列米斯语(Cheremis,伏尔加流域的芬兰人——译注)歌曲中,在美国土著平原部族大约一半的歌曲中,以及一定程度在印度歌曲中都可发现,但很少在伊朗歌曲中发现。再朝前追溯,在斯洛文尼亚发现的,至今仍属虚构的尼安德特人的笛子可能有两个大二度,但没有人知道究竟这是不是尼安德特人常规的调音,还是众多变化中的一个,还是某人心血来潮的试验。取样始终成问题。

因为仍然很少有人研究具有某种特征的乐曲在曲目中所占比例，所以让我举一个简短的例子，来展示这类研究可以如何再详尽一点，我的例子基于小规模取样，可靠程度不一，甚至连确定都谈不上。我的例子关注的是美国土著音乐中一种现象，在文献中称为“升高音”(rise)，由乔治·赫尔措格(George Herzog 1928)发现，并这样命名。在一首没有分节结构的歌曲中，有一个小段至少重复两次，然后是另一段平均音高稍高(rise)的音乐，再接着是低音部分。这种交替持续一段时间，但低音部分在每次交替中出现好几次，而高音或升高音(rise)的部分出现不多。

赫尔措格的描述和术语适用的是美国西南部一些讲尤马语(Yuman)的人群，但有点类似的形式在其他地方也能见到。考虑到这些民族最早被白人发现并受到干扰时所居住的地方，以及主要从 1960 年之前出版或记录的数据来看，实际上美国东西海岸许多民族都有上述升高音部分。在美国西南部许多尤马人部落，在加利福尼亚州中部的米沃克(Miwok)、波莫(Pomo)、迈杜(Maidu)以及帕特文(Patwin)部落中，这类升高音部分最占优势，有超过 50%的歌曲都有上述这种情况。在美国西北海岸的茨姆锡安(Tsimshian)和东南海岸的乔克托族(Choctaw)曲目中占歌曲的 20%～30%；在东北部的佩诺布斯科特族(Penobscot)和西北部的努特卡族中(Nootka)占 10%～20%；在瓜基乌特尔族(Kwakiutl)及东南部的克里克族(Creek)、尤奇族(Yuchi)、土特罗族(Tutelo)中不到 10%。除非这样取样毫无可靠性可言，不然这种升高音部分在美国西南部确实曾有过一个分布中心，在南部地区以及沿海地区强度逐渐减弱。对此信息可进行多种阐释——也可以质疑，因为相同的形式并没有标示出相关的意义或功能——但无论如何，这也要比仅仅说这些音乐“拥有”升高音的部分要有价值得多。

虽然我们能够追踪世界上某些不同的音乐特征，获得一幅完整画面或地图，但也可以从单部作品——乐曲或歌曲的角度去探讨整个地图绘制的 329
问题。如在第 8 章已经讨论过，我们的首要问题可能是确定音乐创造力这样一种单元本身所具有的特征。但我们可以得到欧洲民间音乐中关于歌曲和乐曲变体的分布(以及乐曲的构型和特质群)的数据(如参见匈牙利科学学院 1992)。在世界其他地区这样的例子就比较少，但我们想到威拉德·罗兹(Willard Rhodes 1958)在印第安人几个平原部落及其在美国西南部的部落中，寻找仙人掌仪式开场歌曲的早期经典例子。在匈牙利和切列米斯民间音乐中发现了类似的或几乎同样的曲调(Kodály 1956:24－57)——而那在语言上与切列米斯语最接近的芬兰人中并不存在——这使得人们质疑是否存在与文化其他领域相关的音乐行为。这种更详尽的研究可以表明，一些

歌曲是否在地理分布因而也在音乐形式区(form areas)方面一致,每首歌曲是否具有独特的地理分布,这些地区是否与那些风格区相符。

有人试图给出关于音乐文化全面的地理论述,包括音乐艺术品、乐器以及音乐生活的方方面面。最近有一个是关于印度西部拉贾斯坦音乐文化的地图集(Neumann,Chaudhuri,Kothari 2002),它标示了各个村庄的体裁其存在和影响、音乐家类型、乐器以及更多的因素。这种密集的展示与两个研究课题适成对照——即艾伦·洛马克斯的“通用自动点唱机”(Universal Jukebox)和丹尼尔·纽曼的“音乐飞行员”(Musical Pilot)——那主要用于教学,通过使用复杂的计算机程序使学生能够找到各种音乐特征的所在地。

歌唱的地球

当我们在试图研究如何绘制音乐地图时,一些民族音乐学家也试图研究音乐如何在世界范围内分布——或在殖民主义和全球化之前是如何分布的。他们遇到了老问题——衡量相似性的问题,比较方法的磨难,以及共性的诱惑。试图将全球划分成音乐区的历史,由于其基本的假设和方法而显得很有意思。柯拉埃和洛马克斯曾借助一种或若干种极受重视的标准来这样划分。

柯拉埃(Collaer 1960:pl. 1)以几个社会为基础,将世界分为若干完全基于音阶结构的音乐区(*zones musicales*),区分出“前五声音阶的”、“无半音五声音阶的”、“七声音阶的”以及其他音阶的。他假定任何大文化群都存在一
330 种典型的、主要的音乐风格,而忽视了一些明显的现象——如欧洲拥有大量的七声音阶和五声音阶,中国也有七声音阶——但他将欧洲归于七声音阶区,将中国归于五声音阶区。

洛马克斯使用更多的标准,更复杂的统计,希望更准确地划分世界,他(Lomax 1968:75-110)也需要中心特征(centrality)这一成问题的概念。他那57个区域中每一个都具有“为人们所喜爱的音乐风格”这样的特征(同前:133)。他确立了一组受自然因素或文化因素决定的区域,然后描述每个区域的音乐风格,检测其内部同质性的程度以及与其他区域的相似性。我们发现很有意思,他所描绘的一些区域的统一性要要远远超过其他区域。基本上,他只描述了文化区的音乐,但没有划分出音乐区。

而洛马克斯(Lomax 1959)在他更早的出版物中,主要根据通常所谓的表演实践,将世界分为十种音乐风格。他称这十种风格为美国印第安风格、俾格米(Pygmoid,即分散于世界各地的矮人人种——译注)风格、非洲风格、

澳大利亚风格、美拉尼西亚风格、波利尼西亚风格、马来风格、欧亚风格、老欧洲风格以及现代欧洲风格，一些风格是他参照地理区或公认的文化区来划分的。然而，他也区分了没有这类联系的其他风格，如欧亚风格、老欧洲风格和现代欧洲风格，这是欧洲三种民歌，亚洲大部分也附属于其中第一种。欧洲风格之间的区分富有独到见解：欧亚风格“属于高音区，往往刺耳、似尖叫声，这种发声是由于声音极度紧张而导致喉咙发紧所致”(1959：936)。老欧洲风格是“放松的……面部表现生动、有生气……不加修饰的”(936)。现代欧洲风格是一种混杂风格，身体表现和音乐方面都介于欧洲其他两种风格之间。在洛马克斯对世界音乐研究的尝试中，显然他对欧洲音乐的研究有很多经验，而他将大多数的亚洲音乐归于一个单一区域，可见对该领域的经验很少。但实际上，在对全球音乐区的各种划分中，学术界对他的十大区域之分还算差强人意。

另一个关于音乐分布的理论出自本斯·萨博奇(Bence Szabolcsi 1959)关于旋律史论著的附录中，他是一位匈牙利音乐史学家，他对世界音乐地理问题的研究要比大部分其他人更具整体性。他没有将自己局限在可能比较稳定的民间和部落音乐的研究，而是也研究古典体系的音乐。他将音乐风格与流域、入海口这样的地理因素联系起来，把绘制音乐地图的过程看作是在结合有边界的各个区域，也是在拼凑不同程度孤立的地区各自的音乐差 331
异。他对音乐分布的原则进行概括，总结为：(1)音乐生活与全球的自然分区密切联系在一起。(2)地理上“封闭”的区域保存了音乐风格，而开放的区域则好变化和交流，并为高雅体系或经典体系的发展提供空间。(3)中心标准化，统一了在整个区域内形成的材料，而边缘地区则发展和保存了多样性。(4)音乐风格从中心往外传播是音乐史的典型过程；音乐风格存在的时间越长，它传播的就越远。(5)古代民间音乐风格的统一是最古老的跨文化接触的例证(同上：313)。有一系列最基本的假设，人们从中可以建立音乐的文化地理学。

萨博奇将上述这些作为一套初步理论。这些结论只是在音乐数据的基础上形成的，所产生的概念有点类似美国文化区的概念，根据克罗伯(Kroeber 1947)的说法，文化区与自然区相符合。统一性处于中心，那是传播之源头，多样化则处于边缘。事实上，音乐区具有强大的中心和比较松散的外圈，这一思想也见于对欧洲艺术音乐的地理—风格结构的其他阐释中。在对文艺复兴音乐的研究中，里斯(Reese 1954)描述了文艺复兴“中心音乐语言”的形成区域——法国、意大利、以及低地国家(the Low Countries，即荷兰、卢森堡、比利时等国——译注)，随后逐渐引入外围区域——西班牙、德

国、英国以及东欧。

萨博奇以及克罗伯所创立的概念让人想起一些陈旧的理论,即正常的文化分布是由一个先进的中心和边缘残存组成的。这个概念曾经被民俗学家广泛应用,它一般与民俗学一个过时的陈旧定义——沉没的文化遗产(*gesunkenes Kulturgut*)联系在一起。这个概念是由19世纪和20世纪早期的德国学者,如罗胡斯·冯·利利恩克龙(Rochus von Liliencron)、汉斯·瑙曼(Hans Naumann,见 Danckert 1939:9-12;Naumann 1921:4-6;Pulikowski 1933:167-68)等人所首创,这一概念指出,民歌、故事、谜语以及观念,是在城市和宫廷这样的文化中心所形成的活动的残留形式或对其的模仿,在那些地方,为了进一步的发展而将它们抛弃,只是在周边乡村地区作为古风而残存下来。作为民俗学的一般理论,此概念很快就被抛弃,但可能还应用于个案中。例如,手摇风琴(hurdy-gurdy)曾用于西欧的宫廷和教堂,可是中世纪以后它大多成为一种民间乐器。但艺术品在中心地区被取代,在边缘地区被保留的倾向引起了人们的注意,这一倾向解释了流散地情景下移民所产生的某些音乐影响。

音　乐　区

332 考虑到民族音乐学家普遍的地理学取向,人们惊奇地发现,对音乐风格分布、特质群(cluster of traits)的分布或要素整体构型的分布的研究却没有那么普遍,而关乎其他类别的研究的地理学信息尚处于相当基础的阶段。许多著作对分布作了总体阐述。例如,斯洛宾(Slobin 1976)区分了阿富汗北部的一些亚文化,对它们的共同特征和差异进行了阐述。梅里亚姆(Merriam 1959:76-80)将非洲分成七个多少与赫斯科维茨(Herskovits)划分的文化区一致的音乐区。麦克莱恩(McLean 1979)在一项统计和地理方面都比较复杂的研究中,确立了大洋洲的音乐区,将音乐结构从乐器中分离出来,尽管每种分布还是都表现出与传统公认的文化区之间的广泛联系。20年后,麦克莱恩(McLean 1999)提供了一份更复杂也是地理定位对波利尼西亚音乐文化的综合分析。在一本美国民歌集中,洛马克斯(Lomax 1960)发现了主要依靠表演风格,同时也根据曲调和歌词的分布进行划分的区域,分为北部、西部、南部山区和边远地区以及南内格罗河地区,且提供了一幅量化的地图。A. M. 琼斯(A. M. Jones 1959,vol. 1)绘制了一幅撒哈拉以南非洲地区用作声部间(齐唱、三度、四度以及五度)音程基础的和声类型的地图。但没有标出这种和声音乐在各种曲目中的数量或在可能的重叠分布中

的数量。我们从希克曼和休斯(Hickmann 和 Hughes,1988)的几项研究中都能发现考古出土的艺术品的分布地图。上述这些例子反映了学者们所作过的几类论述。

音乐区研究最多的是针对美国土著文化,这可能是因为北美土著在发展文化区概念中的重要性,它具有一批能够容易分辨的文化单元,具有便于接触到的、相对可靠的音乐取样。人们很快注意到,每个文化区并不仅仅拥有自己的音乐风格;实际上,音乐地图展现了更为有趣的现象。赫尔措格(Herzog 1928,1930)可能最早提出存在一些独特的区域,他认为可以利用这些区域以便在大量数据中确立某些规律,特别指出美国西南部几个尤马族群的歌唱特征和形式特征与美洲大陆其余地区不同。在一项重要的研究中,海伦·罗伯茨(Helen Roberts 1936)描述了乐器和声乐风格的分布。鉴于乐器在德国传播学派的著述中所起的作用,我们看到她研究中这方面的 333
特色,即乐器研究的篇幅要比声乐风格多,毕竟大多数的音乐活动还是以乐器为主。有意思的是,罗伯茨的乐器分布区与声乐风格分布区稍稍不同。她的声乐风格区坚实地建立在文化区基础上,而不是基于对小型文化单元的音乐分类。她列举了爱斯基摩人;西北海岸和西部高原;加利福尼亚;西南部、大平原以及东部高原;东部以及东南部;还有墨西哥文化。后来我发表了一个更具统计学倾向的方法,修正了罗伯茨的方法(Nettl 1954a),将墨西哥北部地区分为六个断断续续相邻接的区域:因钮特人—西北海岸区;加利福尼亚以及尤马人风格区;平原和普韦布洛人地区;阿萨巴斯卡人(Athabascans)地区;大盆地地区;以及东部和东南部地区。有关方法论方面的问题则探讨以下几个方面:以前缺少足够的数据,而且现有数据质量参差不齐;19 世纪和 20 世纪变化的程度不同;难以将音乐风格和乐器从社会背景中分离出来;以及需要按照统计学的方式进行研究,因为印第安人音乐有许多共同因素,只能从特征出现的多少来区分。还有,主要问题还是难于衡量这些因素在多大程度上相似,更多的数据使得这项工作可以用来得出其方法论上的教训而非具体的结论。

总的来看,确立这些音乐区的方式,明显类似于威斯勒(Wissler 1917)、A. 克罗伯(A. Kroeber 1947)以及德赖弗(Driver 1961)等人用来确立文化区的方式。划分时的决定因素是一个明显而突出的特征,大致联系着一组不太具体的,也许有更多疑问的语言界限(isogloss,即语言学中的"同言线",指语言地图上标示不同语言特点的区域界线——译注)。在文化区内,这样的显著特征可能与生活中某些截然不同的方面有关。沿美国西北海岸,这种特征可能表现为印第安人"夸富散财社交仪式"(Potlatch ceremony),或艺术

中一种独特风格；在平原地区，这种特征取决于与野牛相关的因素（涉及衣食住行各方面——作者附注）。同样，音乐区有时主要依据音乐中不同类别的特征来区分。其中一例就是因钮特人和西北海岸文化的鼓节奏，以及东部的交替应答（antiphonal and responsorial）歌唱形式，二者都不太复杂。另一方面，一个音乐区可能建立在一种主导特征基础上，人们在其他地方也能发现这种特征，只是出现频率比较低。在加利福尼亚的尤马人地区中就是如此，很大程度上以升高音的部分（rise）频繁出现为特征，我们在其他地方也能发现它尚未消失，但不太突出。但尽管人们希望对地理分布的研究能帮助我们理解历史，理解文化各领域的关系，可是划分音乐区的方案，只不过是为那些研究特定个案的学者提供了一个最初定位的轮廓。人们意识
334 到，在所研究的曲目发生变化期间，音乐风格也发生了快速变化——由于印第安族群的被迫迁徙、跨部落的接触以及西方化等原因而发生的变化——所有这些都削弱了音乐区概念。本人试图将这些区域修正为四个主要区域（Nettl 1969b），而埃里克森（Erickson 1969）的研究更加细致，但肯定都没有太多改变这个轮廓。

划分美国土著音乐区必定不断受到批评，不断进行修正，这一事实并不一定排除音乐区概念作为分类手段的价值；它只是证明了很难确定各个区域。这也是人类学家的体验，我们从威斯勒、克罗伯、德赖弗不断对北美印第安人文化区进行修正之中可以看到。在某种意义上，人们认为文化区可被看作是各具独立历史的单元，但最终它们主要是作为从民族志数据的混沌中建立秩序的方法。音乐区的情况可能也是如此。就像文化区一样，音乐区可能也有中心和边缘区域，有时二者之间的关系能够让人们洞悉过去。但人们已不再认真考虑为世界确立音乐区的想法，这种观念曾认为，这一相当专业的概念也许能够成为理解史前史及其规律的一把钥匙。

流动中的音乐

将音乐事实绘制到地图上似乎很有道理，但在这样的语境下，我们还要考虑音乐会不断地流动这一强烈的倾向。我们注意到，歌曲——“不倦的旅行者”——在周游世界，但它们大多是跟随那些改变居住地的人一起流动，或依靠他们的记忆而流动。对流动人群、遍布世界许多流散地的人群以及他们的音乐文化和曲目的研究，于1950年前后谨慎地起步，那成为民族音乐学家研究的主要动力。在整个新世界对起源于非洲社区的音乐的研究、对居住在美洲的印第安人的研究，以及对来源于公元一世纪最早的流散地、两

千年后再度离开家乡迁徙到以色列的犹太人群的研究，这些研究在20世纪末民族音乐学中起着重要的作用。这方面发挥主要作用的并不是地图绘制，而是地理学。

1950年代以后，移民飞地的音乐成为一个主要的研究领域。尽管有些早期的例子（如Schünemann 1923，论述18世纪在俄罗斯的德国移民），但只 335
是在人们意识到北美是收集古老的英国民歌（见Sharp 1932：xxi）的主要来源地时，才有了突破性的进展，这个突破来自一个对比性的发现，即我们能够从对非洲和美国黑人音乐的比较研究中推断和解释历史的进程（如Herskovits 1945）。

人们积累了关于美国和加拿大非英语移民族群的民间音乐和民俗的大量知识，产生了对典型的移民音乐行为的一些假设，这些假设又加强了下列一些假设：古代文化特征边缘残存的稳定性，融合性风格的发展，欧洲古老音乐传统不断现代化、西方化以及在语言和文化方面不断的英语化，以及身份认同等问题。在以色列也有突出的研究。（如，Katz 1968；Shiloah 1992，1995；Shiloah 和 Cohen 1983；Gerson-Kiwi，1963；Erdely 1964，1979；《民族音乐学》中"加拿大"问题，卷16，之三，1972；Reyes 1999；Myers 1998；Lornell 和 Rasmussen 1999；以及 Turino 和 Lee 2004）。所有的文献只不过属于将音乐变化作为文化变化的一个方面这样的研究（见第20章和第30章）。

移民过程中携带音乐成为世界音乐史上一个重要的推动力。出现了一些重大事件，或曰移民潮：17世纪到20世纪中叶欧洲人持续迁徙到遥远地区的运动——主要去新世界，但也去澳大利亚、南非和俄罗斯；非洲人作为奴隶被迫移民（这是最克制的表述）到北美、南美以及加勒比；1880年至1920年期间，东欧和南欧人大规模迁徙到北美；1930年代到1940年代，大批人逃离纳粹、法西斯和共产主义的压迫；20世纪下半叶，由于暴政和贫穷，亚洲和非洲发生了大规模的移民；为了能够获得更好的机遇，亚非国家中许多受过一般教育的人大量迁徙到欧洲和北美。这些只是规模比较大的，此外还有很多。这样就带来了大量音乐方面的结果：在新定居地保存旧形式，但其功能已发生了变化；音乐形式有混合（mixed）、杂交（hybrid）和融合（syncretic）等不同发展；族群认同、民族认同以及个人认同的概念发生了变化；还有更多的方面。许多变量能决定可以给音乐与社会带来什么结果：流散地人口的相对规模和人群分类（selection，*如贫穷阶层，受教育阶层，少数族裔，甚至罪犯等不同移民群体——作者附注*），移民的动机，移民后与原传统家园保持联系的多少，以及在定居国移民在物质、文化以及语言等方面孤立和内 336
聚的程度；在移民文化与定居国主流文化二者关系中文化和音乐的差异性

和兼容性；移民群体对多样性和变化的态度；音乐在移民文化和定居国主流文化中的作用和价值；以及最重要的问题即霸权、压迫以及权力关系。

术语“流散”（diaspora），最初仅指公元 70 年以后犹太人[流亡]历史上[亡于罗马帝国后]的一个重要事件，后来开始广泛用于指那些因各种原因而分散，形成依然与家乡或彼此保持互相联系的分散人群。在 1990 年代，对于亚非国家移民人群，尤其对印度和越南移民的研究，对犹太人逃离或幸免于大屠杀的研究，在民族音乐学中起着重要的作用。印度音乐的新体裁在加勒比地区的发展受到曼纽尔（Manuel 2000）的特别关注，迈耶（Myers 1998）研究了北印度音乐在特立尼达的保存。雷耶斯（Reyes）用编年史的形式集中记录了越南难民在菲律宾后来在美国的音乐文化。博尔曼（Bohlman 1989）研究了从中欧和西欧去以色列和美国的城市犹太难民的音乐文化，《赶进天堂》（*Driven into Paradise*，Brinkmann 和 Wolff 1999）一书中的几个研究也是这类主题。斯洛宾（Slobin 2000）在《漂移的提琴手》（*Fiddler on the Move*）中追溯了克莱兹默音乐从东欧传播到北美新中心的过程。

在所有这些研究中，我们不仅要考虑移民的原因和过程，而且还要联系家乡与定居国、考虑移民有时发生变化的身份。由此来看，难民经历了九死一生，在新定居的国家又受到控制，他们没有未来可以向往。最终，这样的难民可能会成为流亡者，我将他们定义为暂时定居国外但盼望回家的人。最后，他们可能决定留下来，因此从严格意义上来说成为移民。这种格局有很多变体，群体和个人的音乐文化可能会受到很大影响。因此，定居在北美成为正式移民，但希望回家探访的印度人和伊朗人，对自己家乡音乐传统的兴趣要比他们离开之前更浓厚，但他们一般都力图独自拥有这类音乐，并不将其当作他们族群新的象征展现给外界。从纳粹统治下逃离出来的犹太音乐家经常携带他们的音乐文化，试图在新的家乡——北美、英国以及南非——传播这些音乐文化。希腊裔美国人将他们的民间音乐作为与其他族
337 群的成员联系的方式，为英裔美国人、意大利人或波兰人的婚礼表演音乐。

以色列的情形尤富于启示，此处我来展示其中一个重要例子，因为那里大量的移民来自多个不同地区，并有许多比较活跃的当地学者。以色列吸引移民群体有多种方式，如允许他们大规模快速移民，这与美国的情形相似。正如美国的研究，以色列的大部分研究也专注来自东欧和伊斯兰世界的犹太群体的旧传统何以得到保存。以色列被看作是这样一个国家，在那里许多其他民族的遗产至少暂时得以完整保存，为了对到达以色列之后的音乐行为进行评价，也为了发现犹太人祖国的音乐文化从前及更早时期的状况，于是人们研究摩洛哥、库尔德、叙利亚、也门、伊拉克以及其他地区的

犹太群体。得出了许多有意思的、尝试性的结论。

从讲阿拉伯语的国家来到以色列的移民，带着两种音乐文化的音乐：一种包括传统的希伯来仪式音乐，以及它半宗教性和世俗性的相关因素，它专门是犹太少数群体的民间音乐，用方言演唱——如拉迪诺语（Ladino，即西班牙犹太语——译注）、土耳其语、阿拉伯语，有时也用希伯来语；第二种包括定居国的主流传统音乐（见 Loeb 1972：4－6），那是由于穆斯林社会的犹太人作为音乐家主要是为伊斯兰社群服务的缘故。就第一种音乐而言，尽管以色列的一些社群通常比较贫穷，但它们依旧保持相对完整，似乎保存了犹太人的遗产，甚至在以色列官方文化部门的激励下进一步发展了第一种音乐。至于第二种音乐，实际上是阿拉伯或波斯人的音乐，因缺乏具有内聚力的大量观众或某种赞助体系，致使表演的次数大为减少，因而还有专业技能的大大衰落（见 Cohen 1971 和 Shiloah 1974：83 相对立的观点）。尽管官方也在努力，但表演阿拉伯和波斯音乐的犹太音乐家的数量还是在减少。第二次世界大战前，从东欧来到以色列的犹太移民的民间音乐，变为一种更一般性的"以色列"风格，歌词描写当时以色列的居民。这些歌曲抛弃了东欧乡村生活中的主导因素，其音乐风格混合了东欧、巴尔干因素与某些中东音乐特征，以及现代西欧流行音乐的因素。近期更多的移民——主要是接触西方流行音乐和艺术音乐的城市居民——与西方音乐家建立了更为密切的 338
联系，他们参与西方的传统及其正在发生的变化。似乎可以合理地假设，在移民后依旧保持完整并定居农村的社群中，传统的世俗音乐更易于保持活跃的势头。

民族音乐学家致力于寻找为世界音乐绘制地图的方式，他们开始理解：流散地音乐的伴随现象及其产物都是世界音乐地图集的重要组成部分。

第 24 章　音乐风格的成因:决定因素

中 心 问 题

339 一般美国学者也许对世界音乐文化了解不多,但一顿悠闲的晚餐之后,他们中一些人很快就认同我们领域中一些最基本的问题,并发表了他们的各种观点。“你一定到过许多地方,”——让我来转述一位年长男士的问题——“你观察过世界各地的人群如何演奏不同的乐器,用不同的音阶演唱,发出各种我们不理解的奇怪声音。你是否想过,是什么使得他们如此不同?”他左边的一位打断说,“哦,但那肯定只是因为存在不同的种族。”“我知道今天这样说已经不时兴,但看上去如非洲俾格米人和中国人那样不同的人群,无论他们做什么,怎么都会有那么一点类似,包括表演音乐?”前一个人又说:“你听过的各种音乐,怎么也都会有那么一点类似,是吗? 毕竟,你自己好像样样都喜欢听,能够听出点什么。也许这些音乐曾经是有联系的。南太平洋一些岛民的吟唱不是确实与古希腊的歌曲非常相似吗? 我不是在某个地方看到,非洲音乐与欧洲中世纪的音乐有些相似? 所有文化不是都不可避免经历相同的阶段吗?”

“呃,这很复杂,”我只能这样开始作答,但幸好我很快就被一位看上去像学者的年轻女士打断了。“操不同语言的人群会形成非常不同的歌唱,这
340 难道不合逻辑? 我听说在南非,一些土著居民发出听上去很奇怪的吸气声(click),这些声音好像很和谐,也听说汉语几乎是唱出来的而不是说出来的(意指汉语是声调语言,四声如同旋律——译注)。那么他们歌唱的方式是不是一定非常特别?”一位大个子男士表达了另一种观点:“不只是因为他们讲话不同,他们的生活也不同。你能想象一小群人为了生存,不得不花费所有的时间寻找食物,他们能够创作出像巴赫一样的音乐吗? 或创造出像印度的拉维·香卡(Ravi Shankar)那样的音乐? 还有,我理解在许多土著中由妇女执掌所有权利;他们的音乐肯定与我们的不同,因为那里由女人决定他们的音乐应该发出什么样的声音。”

我要说的是,“我不能肯定最终是男人还是女人决定音乐,可我担心的是,到目前为止几乎各地都是男性主宰世界。”但这个主题显然吸引了这一小群人,因而其中第六个人感到自己非得要插话。“你能想象如果我们的音乐会不演奏贝多芬的音乐,它会是现在这个样子吗?在这个存在族群和社会影响力的时代,我们好像忘记了自己的生活实际上是由一些重要人物(有男有女)的行为塑造的。”

我不得不承认,实际上正是各种音乐和音乐行为的多样性令我对民族音乐学产生了兴趣,还有,确实我经常想知道:为什么不同的社会具有不同的音乐,许多学者试图想有所发现,甚至发现自然或行为的某些规律,从这些规律中,人们能够预测社会能为自己创造什么样的音乐。庆幸的是,交谈至此,有人“精心安排”的告别打断了我——似乎是下课铃声——使我免于承认我所不明白的、也是长期以来我认为是民族音乐学的中心问题。但在上述对话里,你刚刚读到了所有广泛认同(也常常被否认)的答案(亦被看作是常识),这些答案回答了下列普遍的问题:究竟是什么东西决定了一个人类社会或族群音乐风格的性质——还决定了它的音乐思想和行为体系的性质。

我不能肯定,民族音乐学家是否都认为:在他们的学科中可能有一个中心问题。他们中有些人也许会提出其他问题,包括对音乐功能或普遍性的研究,或如蒂莫西·赖斯(Timothy Rice 1987)的综合性阐述,简单说就是“人类如何创作音乐?”但我感到最终决定音乐的因素,还是我们长期以来一直在探寻的东西,这是一个将音乐与文化—自然的其他领域结合起来的问题。也是一个将民族音乐学思想中各种主导动机结合到一起的问题,如:对各种音乐的比较研究;世界各民族的音乐;传播音乐常规的口传方式;作为 341
文化的音乐,因为文化是我们与全人类以及我们这群人所共有的东西。有时它甚至似乎有点神圣的感觉,使我们不能直接参与它。如果我们确实了解全部真相,那么似乎又害怕可能会发生的结果(或害怕那些认为自己了解全部真相的人),我们犹豫不决是否要去了解,害怕答案会告诉自己不想接受的关于人类的某些情况。所以我们仍然确信,就这个问题只能得出部分答案,确信自己永远无法全面、详细地描述构成一个群体的音乐——包括那种异常复杂的思想、行为和声音的特定格局——其理据何在,我们往往怀疑自己的那些努力是否具有权威性。

所以,关于这些问题——如音乐和技术,音乐和社会结构,作为符号的音乐,音乐和多样性的跨文化接触等方面——的民族音乐学文献,很少直接论及决定论(determination)这个问题,反而关注[上述有关音乐与其他因素

之间的]关系，往往避免从关系或关联跳跃到因果律。全面提到因果律的少数著述(即便常常仅仅含蓄提到)分为两类，可以方便而简洁地称为历史性和共时性。历史的取向关注究竟什么音乐可以主要作为过去的结果来研究，声称早期的音乐得到发展和变化，然后产生了后来的或现在的形式。这种取向也有两个组成部分。一部分是：音乐取决于多少有点偶然的、任何情况下构型都很独特的事件——也许还取决于作曲家的独特抉择。另一部分，即历史遵循一种预设的顺序，由各种天命(fate)的变幻无常加以变更(但本质不变)。另外是共时性的取向，从音乐与文化—自然其他领域之间同时存在的关系来推断起因。

欧洲音乐的史学家有时非常关注因果律问题，但他们的结论通常适用于特定情况。甚至基础研究的文章也充满了假说，论述与先前事物的关系，无论是音乐与非音乐的。因此，巴赫的音乐“出自”其德国先驱的音乐，勋伯格的音乐“是由于需要”为19世纪晚期手段枯竭的和声进行提供全新的思路。巴洛克的音乐特征是由文艺复兴时期所形成的倾向发展而来的，但也是求变的结果。此外，威尼斯的协奏曲风格与圣马可大教堂的奇特建筑风格有关。贝多芬的独特作用部分来自当时社会和政治的广泛变化。今天的
342 “新”音乐可追溯到电子技术的发展。因而出现了两层含义：一方面，音乐家与他们的观众以现有的东西进行试验，他们新的运动方向很大程度上是由已确立的方向所决定的。另一方面，社会的变化，无论是一般的还是特殊的，都决定了音乐的变化。音乐史学家以特有的立场主张，音乐上发生的事情可以归之于社会、美学、以及个人诸因素之间的平衡。

这并没有说到该问题更广泛的跨文化方面。如果民族音乐学家参与一个多项选择的测验，可能许多人会倾向于选择以下这个答案，“决定音乐风格的最重要的因素，某种意义上即是某个人群的文化的性质或特征。”我可能也会选这一项。但其中一些人可能会犹豫，可能会在“无观点”的方框中画勾；所以，在转向音乐和文化的关系这一最明显的答案之前，我们应该看看民族音乐学的历史，研究文化概念之外的、在涉及这一中心问题的文献中起作用的一些因素。

遗传学、天才、地理学以及言语

在某个人类群体中，有无决定音乐风格的生物性因素？民族音乐学家大都回避这个问题，因为担心带有招惹麻烦的种族主义含义，但他们意识到生物学和遗传学对理解人类非常重要。布莱金勇敢地坚持民族音乐学中生

物因素的作用:“探讨所有的音乐行为和行动,必须联系它们在进化语境中的适应功能,对音乐行为此类功能的探讨,无论是只局限于不同文化自身的适应机制内,还是延伸到生物—社会的进化中,都是如此。”(Blacking 1978:31)他正确地指出,所有人类行为都具有生物性的基础,并不断提醒我们(例如在他的摘要中,1992),文化最终还是自然的一部分,他很有先见之明,因为截止到2002年,科学家们一致认为[自然与文化]二者之间很难分开,且彼此不断深深地相互影响(详论见 Ridley 2002)。但区分基因性智力—物质环境(自然)与人类在处理这些因素时所做的抉择(文化),依然有可能,而且很重要。

布莱金论述中提出的观点在民族音乐学家中很少见(他1992年摘要中列举的书目很少一部分来自我们学科)。对这个领域,生物音乐学家和心理音乐学家有更多关注(见 Wallin,Merker 和 Brown 2000,Sloboda 1985 的综 343
述),但民族音乐学家主要持有以下这一观点:人类非常相似,他们都拥有音乐。19世纪的社会和政治思想家很强调特定的人群可能具有的天生的音乐素质,毫无疑问,一个社会认为自己具有特殊的音乐素养,这种信念本身就反映了他们的文化。在19世纪的小国波西米亚,音乐也是该国所有人群——捷克人、德国人、犹太人以及吉卜赛人——所声称的素养。但局外人的陈见和贬低的说法,更为常见;我们听过说过“有节奏”的非裔美国人和“倾向于旋律”的犹太音乐家——因而,这样的说法意即:这两种人群都没有理解和声具有更高的音乐价值。

对于主流民族音乐学家来说,各种人群中身体的差异很少成为音乐风格的要素。人们认为任何族群——是否称作“基因库”更确切?——其成员都能够学会做另一个族群的成员能做的事情,尽管实际上这一说法并非意指那是任何人群都可能具有的一般倾向。基因相关的人群通常构成文化单元,这一现象使得人们很难区分身体因素和社会因素,同样,在以社会构建种族的过程中,我们运用的身体要素本身就是由文化决定的。如果一个身材高大的人群他们的音乐与邻近的身材矮小的族群的音乐不同,我们若要设法断定存在着“高个”和“矮个”这样截然不同的音乐,即便有上述事实,我们不是仍然无法断定:“高个子”的音乐就是某个社会大多数人的音乐?有一种极端低音的演唱,曾经认为是高个子俄罗斯的特征,因此就与“高”联系在一起,但结果人们在通常较矮的西藏人和美国西南部的土著美国人的音乐文化中也发现了这一唱法。没必要再费心去说明了:民族音乐学家一般不相信基因组织决定某人群的音乐风格。人们读到过关于某个社会特别乐感这类论述,但那通常与价值和功能这样的文化因素相关;不管怎么说,大

多数田野工作者坚持认为"他们[所研究]的"人群特别具有音乐性。

布莱金的论述仍然展现出对生物学精深的再思考，而民族音乐学家仅仅在21世纪才开始对这一学科感兴趣。可以肯定，布氏感兴趣的是整个人类音乐创造中的生物学方面，而不是音乐的差异如何反映人类的差异。这种再思考的焦点发生在一个无疑与后纳粹时代相关的断裂期(hiatus)，在音乐学历史上这一时期种族问题受到广泛关注。如波特(Potter 1998)所详细
344 描述的，那个时期的许多著作是描写"音乐和种族"，其中的一些主张——通常不受欢迎——展示了(某种)遗传的结果。人们很难知道究竟1930～1945年代的著述是否都得到了认真的研究，但1945年以后这个运动以出版形式延续着，如莫泽(Moser1954)的著作，觉察到古代德国部落所残留的音乐差异；弗里茨·博斯(Fritz Bose 1952)的著作则试图通过比较美国黑人和美国白人演唱的相同歌曲的录音，来展现种族的差异；或如马里乌斯·施耐德的论述，"人们认真听一位歌手演唱，这时很容易察觉音乐中的种族特征，但却无法用语言描绘出来。种族通过音色、进行中的总体节奏……来展现自己。"(Marius Schneider 1957:13)施耐德究竟是为了区分生物性因素，还是从广义上使用"种族"这个术语、仅指一个具有统一文化的人群，我们搞不太清楚。他的意思好像是，演唱风格和肢体运动是基因决定的，但究竟音乐是复调的还是使用四分音符的，那就是文化问题了。对这一立场最具善意的批评肯定针对实际难以区分种族和文化这样的状况。各种思潮很少不留痕迹就销声匿迹，所以很有意思，在1990年代，约瑟夫·约达尼亚(Josef Jordania 1997)试图将复调的发展与身体类型结合起来，去解释复调在格鲁吉亚高加索地区独特而惊人的发展。

在人类大脑中，没有已知能够影响音乐的种族差异，生成音乐的器官也没有重大的差异。天赋和感知这样的问题并没有为人们充分认识，以致可以从跨文化角度或在文化语境之外加以研究。无论如何，我们并不知道，从音乐活动中概括出来的哪些特殊才能，能够展现个人或群体的特殊音乐天赋，这种天赋究竟是听觉敏锐还是动作敏捷，是一种职业规范还是一种信念——即相信音乐这一超自然能力能够使一些人群比其他人群更具"音乐性"。当然，各个社会的音乐素养的标准是不同的。

在库尔特·萨克斯的最后一部著作中，他对施耐德进行了批驳，对该问题的立场十分明确："我们最怀疑对'种族'这个概念加以含混的、可耻的利用……这个单词……被大量滥用，以致变得既毫无意义，又充满意义。"(Sachs 1962:47－48)大多数民族音乐学家在这方面紧随萨克斯，等待时机，至少等到生物因素足以与文化因素分离(见Graf 1968和1972)。但我

声明:我要告诫不要将种族标准——或说得更恰当一点就是来源于同质化人群外表的标准——看作为决定某一文化中音乐方向的因素,而不承认在人类音乐性中普遍起作用的生物因素。

转到另一个文化领域,即地形或气候决定音乐风格这样的说法,那可能 345
会引起人文学者和社会科学家的嘲笑。是否可以想象:有人认真地将单声的、富有装饰的演唱与中东荒凉的沙漠生态联系在一起,或北欧长调(long ballad)的发展与在漫长的冬季需要呆在室内联系在一起?而也有一些地理因素起着直接然而次要的作用,抑或促进的作用。例如,格拉姆(Grame 1962)提出,在世界上那些有竹子生长的地方,往往会形成特定类型的乐器。关于音乐风格,布莱金的论述更为具体,即南非文达人音乐的速度与他们平稳的走路速度有关,“这是由高山的环境施加给他们的。”(Blacking 1965:47)他还将文达人喜欢跳圆圈舞与大山联系起来,因为没有足够的空间可以跳队列舞。他说,邻近的聪加人(Tsonga)生活在平原地区,走路比较快,音乐的速度也就比较快(出处同上)。可是,从这些例子中,人们也疾呼,不能声称整个音乐风格都是由地理因素决定的。

除此之外,气候、便利的水资源、海港、技术所需要的各种便利的原始材料,都在文化的形成过程中起到巨大的作用,如果音乐起源于文化这一整体,那么某种程度上,上述这些肯定就是基本的因素。但它们能否决定,比如用不用四分音符?而且,古希腊人早就知道,地理决定论的某些方面属于文化的基本理论,仍然是一种可以考虑的诠释角度。我们想起,克罗依伯(Kroeber 1947)对北美印第安人文化区的划分很明显与自然区域相合。正如萨博奇(Szabolcsi 1965)所提出的,某些山民的孤立状况可能有助于保存音乐风格,遥远的小岛居民也是如此,而在容易到达的河谷,那里形成的复杂的、具有各种层次的音乐,则是受到各种影响的产物,这类音乐能够维系较大的人群。而在这一全过程中,音乐所受到的影响并非直接来自地理特征,而是通过文化的中心要素。

很明显,语言的内容与文化有联系,但语言结构就很难与文化联系。没有证据显示,特定的语法与生活习惯相随,同一语族的各语种相互之间在文化上也可能不同,如印欧语系的孟加拉语和瑞典语不同,或同为印第安阿尔贡金语族(Algonquian)的佩诺布斯科特人(Penobscot)和阿拉巴霍人(Arapaho)的语言也不同。语言的各种特征,如开始的重音、语调或元音的比例,似乎与文化类型没有什么联系。另一方面,言语的风格又明显可能与文化有联系,如音高变化的数量、力度的对比以及修辞的各个方面。

但鉴于音乐和语言的密切联系,人们也许期望能够找出某语言的结构 346

与操该语言的音乐之间的一般联系(特定的声乐曲中的那些腔词关系除外),这种关系也出现在歌曲里,但只是一个作用很小的因素。一些非洲语言中有一系列声调(tone sequence),其定式似乎影响了旋律创作的模式(Blacking 1967:166－68;Nketia 1974:77－88;H. Powers 1980; Waengler 1963)。因此观之,捷克语和匈牙利语的语句都是以重音节开始,他们的民歌也典型地以重拍开始。在这样的语境下,值得注意的是,在人类知识史上,有一条将音乐的起源与语言联系在一起的轨迹,其中一个方面所表现出来的二者间的一种交流,共具音乐和言语的某些特征(见 S. Brown 2000; Levman 1992)。这些著述从理论上提出,不仅是语言,而且是多种语言,都影响各种音乐的结构。但对下列两种情况,尚难以断定:人们塑造了具有普遍风格特征的音乐来适合语言特征,以及语言结构决定了音乐风格。

西方社会认为,社会本身是由极具影响力的男性和女性的思想和行为决定的。某些人由于自己崇尚个人的独特性以及与其他人的差异,而能够影响和决定一个社会的主要音乐风格,这一思想与民族音乐学传统的本质总是格格不入。历史音乐学家对那些个性独特的天才表现出浓厚的兴趣,但这些天才的作品从来不会受到社会大多数人的欢迎。这些怪才很少成为民族音乐学研究的目标。对个人这种有点无端的忽略,可以归于以下这一特有的信念——世界大多数文化在音乐上是同质性的,这表现如:每个资料提供者都掌握同样的曲目,每个人都同样能够创造新音乐。可是,充其量这大大地把问题过于简单化了。西方文化并不是唯一一个拥有莫扎特或勋伯格的文化,对亚洲艺术音乐和一些土著社会的许多研究都指出:某些个人极大地影响了对音乐进程的决择。伯利纳(例如,1978:3－7,231－33)描述了肖纳人中的姆比拉琴大师的特殊作用,梅里亚姆(1967a:140)也声称,当时在平头印第安人音乐中的最大变化,来自一个离家多年的部落男子传教士般的狂热,他倡导复苏据称是传统的音乐生活的某些方面。我们也必须要考虑非音乐家的作用,如印第安派尤特人(Paiute)的预言家沃沃卡(Wovoka),
347 他将鬼魂舞以及一种新的音乐风格带给平原印第安人。但很少有民族音乐学家赞成历史中的“天才”理论,认为那些促使人们广泛接受变化的天才个人,一定是在一种文化方面有效的价值和规则体系中起作用的。当然,世界各种文化在推崇伟人的作用方面是不同的。一些美国土著虽然将歌曲的创作归于个人,可是并不认为那些人与风格大规模的变化或音乐方向的决择有关系。但在亚洲的一些高文化中,人们通过文献和口头传承来记住那些音乐创新者,他们的作用也许被夸大了。

个体从属于其文化,但如 1930 年代以来人类学家在“文化和个性”的研

究中所认识到的，个体同时也是其文化的囚犯，正如朱尔斯·亨利（Jules Henry）在他的《对抗人类的文化》（*Culture against Man* 1963）中所阐释的那样。音乐中独特的个体可能力图要逃避[文化]，音乐史可能很大程度上归因于[个体与文化间的]冲突。对音乐的特定影响，远远超出了这类初步探讨的范围。但民族音乐学家的研究状况有些讽刺的意味，他们研究人类群体共有的东西，但其大部分数据常常出自社会认为是异类的教诲。

生物学、气候、地理学、语言以及有天赋的个体——所有这些在决定音乐的性质中起着一定的作用。但最终，最重要的决定因素必定是某一文化自身的特征。人们生活、相互联系，根据他们同自然的和人类环境的关系看待自己、控制能量、维持生存，这些方式决定他们拥有何种音乐。尽管我认为大多数民族音乐学家都赞成这个主张，但那更是一条信念，且必定有赖于个人对文化的概念。大多数民族音乐学家还没有准备好去强调提供主要线索的那部分文化。所以，我不再作进一步的概述，而是利用以下这几页，再度简短地展示我广泛用来举例说明的音乐，以便能看出是什么因素可以决定这些音乐的特征。

为什么是黑足人的音乐？

一次关于黑足人音乐文化的演讲结束后，有人问我，"为什么他们唱得那样奇怪。"我反驳道，一点也不奇怪。那么为什么他们那样演唱？（对黑足人的风格和音乐文化的详细描述，我建议读者参见 Nettl 1989a；以及唱片《黑足印第安人音乐之历史唱片集》[*An Historical Album of Blackfoot Indian Music*]，Folkways FE 34001；但也有许多现成的商业性 CD）。且让我 348
们来列举并作比较：从北部的黑足人到南部的科曼切人（Comanche），所有的平原印第安人在身体特征上并没有特别的相似之处。可是黑足人音乐与其他平原部落的音乐倒是非常相似，所以我们可以排除生物因素。平原音乐风格的分布与平原高地（high Plains）的物质环境之间有着比较密切的联系。但虽然人们很难将文化与生态分离，我们仍旧能从居住在其他地区的族群中找到平原地区的音乐风格（Merriam 1967：328－30），且这一风格已成为近期形成的跨部落帕瓦仪式文化中一个重要组成部分。语言看来也不是一个要素。虽然黑足人、克劳人（Crow）以及科曼切人（三种语族的成员）之间音乐有微小差异，可能部分是与他们的语言和言语方式的差异有关，但这些族群的音乐风格的主要发展动向是相同的，即便他们的语言分属于三个或更多的语族。

再来看看文化的问题。在黑足人不太久远的“与外界接触之前”的历史时期，他们是西部平原地区一个狩猎采集性社会，但有证据显示他们来自更遥远的东部，曾有过一种不同的生活方式，可能包含某种园艺(Driver 1961：28；Ewers 1958：6－7)。马里乌斯·施奈德对狩猎文化的音乐的描述有点适合他们：这种音乐“以大量的喊叫穿插其间，由自由的言语节奏形成，几乎很少具有调性的概念”(Schneider 1957：13)。但施奈德所说的狩猎与复调以及节拍支配旋律(出处同上)，在此完全不适用。以下是我对过去传统时期黑足人文化的总结，主要来自于标准的民族志：黑足人文化建立在人类的能量和动物的能量的基础上，几乎没有社会分层。社会结构十分复杂，主要围绕着个人与核心家庭、与小型群落(band)、与各种社群、与共有同一守护神的其他人之间的联系，然而所有这些都处于一个相当随意的框架内。尽管有这些特点，我们仍然很容易识别[该文化]同音乐的概念、功能以及行为的密切关系。但若涉及音乐风格，我们便要寻找[更为]广泛的关联。社会关系的多样性造成了风格界限模糊的音乐体裁，可能反映出对待生活的习惯很随意。音乐以声乐为主，表明缺乏复杂的技术。以一种更富思索性的视角看，我们能够将黑足人演唱和讲话风格之间的巨大差异，与音乐的超自然联想联系起来。我们可以尝试将麦克菲(McFee 1972：96－102)提到的黑足人文化的一些核心价值——崇尚个人独特性、勇敢、慷慨、机智——与音乐的有些方面联系起来，但若联系概念上的音乐，则最明显不过了。最后，无论
349 如何界定，一些最明显的音乐特征也无法与某一文化核心价值联系起来，这些特征不能将(比如说)五声音阶同勇敢联系到一起，也不能将七声音阶与懦弱联系到一起。

艾伦·洛马克斯(Lomax 1968：133)也许曾经让我们想到，文化中似乎更可能赋予我们洞察力的一个方面，就是人际关系的性质，其中音乐关系也许能说明问题。让我们看看，在传统的黑足人文化中(Wissler 1912，Ewers 1958 中都有描述)，男女之间的文化角色有很大的差异。在大多数情况下，人际关系都很随意而且简单。一个人可以与多个社群保持关系。不存在政治等级制，权威只不过是临时的。人们确实相互合作，很少有敌意，但大多数的行为都是个人的，合作并不普遍。

黑足人音乐中的男女活动和曲目等方面也各有明显的差异。演唱风格明显不同。音乐的许多方面显然都很随意，比较突出的是理论和实践之间的差异，以及人们所声称的规则与具体的实施之间的差异。因此，人们说歌曲要重复四遍，但录音中却有许多变化。音乐体系表现为一大套独立的歌曲，但事实上相似的歌曲与成套的变体之间的差异并不那么容易区分。歌

曲有歌词,但演唱时可能用新创作的歌词或无意义的音节。由于个人参与多个团体,所以一段旋律也许就会有多种表演方法。音乐的权威部分地属于领唱者,但他们也是暂时并非正式拥有音乐权力。

帕瓦仪式演唱组——称作“鼓”队——有一位男性(或有时是一位女性)领唱,他们的任务主要就是管理。与其他人相比,由这类人领唱的表演更多,但歌曲结构中的领唱角色只不过局限在开始处,之后其他的人也可以领唱,但也是随意决定的。小组唱形式比较普遍,但在早先以独唱为主。在小组唱中,音乐合作必须松散,音符和鼓拍的发音则必须一致,但歌手很少混合各自的声音,很容易听出每个人的演唱。也欢迎合唱组以外的成员“参与进来”(sit in),尽管歌手主要与一个合唱组有联系,但可以与其他合唱组一起表演。最容易吸引人们参与的、与社会关系和生活概念的组成要素最密切关联的风格要素,是那些通常称为“表演实践”而且通过某次音乐表演所呈现的东西。但对黑足人音乐文化的思考无助于我们进一步回答我们的中心问题(即什么因素决定音乐风格——译注)。

“卡克杰里”和协奏曲

与黑足人文化相比,还有拥有更多族群以及音乐更具多样性的社会,我 350
们也许比较幸运,能够从中去识别风格的决定因素,虽然有人可能责备我们,为何不去寻找似乎最能反映文化核心主导原则的体裁和音乐组合。尽管如此,也许我们可以探索的,正是在某种意义上被社会认为处于中心地位的音乐。在印度南方马德拉斯(现称金奈,Chennai)的卡纳蒂克音乐的文化中,“卡克杰里”(*kaccheri*)这个名称指的是由一支乐队表演的大型音乐会。简单说就是,这种乐队有各种层次的领唱(奏)者和伴奏者:例如,以独唱歌手为首,他是演唱技法和即兴演唱的表演能手,是音乐综合体系的大师。小提琴为他(她)伴奏,紧随领唱,重复和再现歌手的即兴部分,一架姆里丹伽姆鼓(*mridangam*)为演唱诗歌体的段落伴奏。不时进入即兴演奏的小提琴,由第二小提琴为之伴奏,第一小提琴独奏的时候,第二小提琴也紧随着并承担主要的伴奏功能。姆里丹伽姆鼓也有独奏的机会,由第二种打击乐器卡塔姆(*ghatam*,实际上是烧制的泥罐)为之伴奏。这形成了一个复杂的结构,但原则上总有领唱(奏)和伴奏,只是程度不同而已,还有:领唱(奏)者(或仅仅是临时的)决定音乐主体,伴奏者必须跟随。一种大型的四弦琉特琴,称作塔姆布拉琴(*tamboura*),演奏持续低音,承担必要的功能,但不属于这个体系。

我总感到，上述这类事件反映了古老的印度教社会结构，即种姓制，虽然不再像以前那么合法运转，但仍然明显存在。乐队反映出各类种姓，甚至由塔姆布拉琴展现了种姓之外的人(outcastes)。在其他许多方面，我们也可以看到相似之处，但只须说明结构方面非常相似就足够了。但为何那样说呢？若问及为什么这是马德拉斯有学识的印度教徒最喜爱的音乐，音乐家就会给出技术和历史方面的信息，而的确不会认同音乐反映了社会制度这种说法。那么如果他们反对种姓制度，为什么还要继续维持这种音乐？有人告诉我，这是一个由音乐大师创立的宏大的音乐体系，而该体系要求自己的结构保持原状。但我怀疑，音乐家若不属于这个特别的社会，这一音乐体系是否还有可能发展下去。有一点确凿证据：通常歌手属于高种姓的上层人物，而主要的伴奏者则
351 属于低种姓的，第二弦乐伴奏者的地位更低，而塔姆布拉琴演奏者也许只是独唱(奏)者外来的学生(因此属于种姓之外)。至少有时如此。

如果卡克杰里是南印度古典音乐爱好者最喜爱的音乐，那么钢琴协奏曲在欧洲文化迷中也许起着相同的作用。演奏贝多芬的一首协奏曲可能与演唱南印度作曲家蒂亚格拉贾(Tyagaraja)的[古典声乐体裁]克里蒂(*kriti*)完全不同，但两种音乐的社会结构并非那么不同。管弦乐队有指挥，首席小提琴手，各声部首席，以及在一个乐器组里显示能力的等级，为钢琴独奏大师伴奏的整个乐队，还有总谱的性质，即某人或某件乐器总是伴奏或从属于其他乐器；在音乐会上以视觉准确再现(即读谱演奏——译注)这些关系；所有这些看似反映了等级森严的社会体系。那么，这种关系究竟表现了什么，某种程度上取决于你对这个社会体系的评价：我们可以说，我们(当今西方)的社会结构实际上非常等级化，虽然有人会否定这种说法，可音乐就证实了这一点；或者可以说，西方社会体制就像 18 世纪印度的种姓阶级体制，音乐只是一个落后于时代的表现；或者说这种音乐具有严格的社会分层，给予我们具有平等思想的人一个机会，可以深深喘一口气，以暂时偏离我们的规范。[那是两种]不同的反映——正是如此。但二者之间的因果关系呢(指乐队组合与社会分层——译注)？很难举出一个实例，我们确实还不能设想有一个平等的社会——如博茨瓦纳的科伊桑人(Khoi-San)的社会——能够根据卡克杰里或管弦乐队的社会分层结构组建自己的乐队，更不用说从技术角度组建乐队了。

那么，为何又在伊朗？

研究各种音乐的时候，我们发现黑足人的演唱、卡纳蒂克的音乐会以及

波斯古典音乐等风格都大相径庭，尽管从表面上看有些相似性，如都是单声部音乐。但文化差异同样巨大。这些差异也是文化其他领域差异的结果吗？

在伊朗，局外人和局内人都区分古典音乐、乡村民间音乐和城市流行音乐（也承认其他划分），那么让我们考虑以下方面。在所有的曲目和社会阶层中，表演实践的某些方面——如人声的使用基本相同。这些方面至少展示了一些特征：张力、装饰、密度、鼻音以及高音——洛马克斯将这些特征与一种专制的社会秩序、性压抑以及缺乏协作联系在一起——这些至少可能是同过去相关的那些文化特征（Lomax 1959：933；例见 Jacobs 1966； 352
Ramazani 2002；Sullivan 2001）。在上述三种主要的音乐类别中，我们多少能够发现音乐风格的一些特征。独奏（唱）与伴奏乐器之间的等级制——有点像卡纳蒂克音乐——在古典体裁中比较突出，而在乡村音乐中却不明显，乡村音乐较少有伴奏这样的层级，且伴奏乐器通常就在独唱者手中。流行音乐中——1970 年代的这种现象要比 1990 年代多——等级关系尽管被其他类别的合奏（唱）表演关系所取代，也还偶尔可见。而这种伴奏结构的等级性确切反映了社会总体的秩序。

音乐的某些特征通常限定在一套曲目或一个阶层里。我们讨论象征主义，涉及到下列因素的作用：等级制、突出个性特征、意外因素以及作为古典音乐和城市社会行为特点的时间的重要性（temporal precedence）。与之形成鲜明对比，城市流行音乐的特征就是接受和鼓励多样性以及外界影响，这反映了一种异质性、接受性的文化。在流行音乐中基本上见不到的即兴手法，却可能会出现在乡村音乐中，但在古典音乐中，即兴较之于表演更显突出，因为表演预先创作好的音乐材料，其魅力不如即兴，这反映出崇尚个人独特性的重要性，以及在社会生活中避免长期计划这类特点。与文化特征联系在一起的正是表演实践的某些方面，而非特定的音阶或形式类型。

探求某一文化的特性如何决定音乐风格，这里可以借用泰勒的“复合整体”作为一种模式，这要求我们首先探究文化特性与音乐风格彼此之间相互反映的方式。这样的尝试让我们陷入常常不可逾越的困难，但我们可以尝试得出一种极具推断性的结论：一个社会其音乐的某些组成因素，主要包括歌唱风格以及一个集体中各个表演者之间的关系，似乎常常跟社会的文化直接有关。包括音阶和形式在内的其他因素，是由早期的形式沿着由文化价值观——如对变化的态度——所决定的方向发展而来的，但这些因素特定的性质似乎与其社会的核心价值和主导原则无关。音乐可能会受到文化的核心价值的影响，但反过来同时也有助于确立这些价值。表演的方面也许有助于我们理解社会结构；因此，人们可以通过图里诺（Turino 2000：47－

49；同样见 A. Seeger 1988）确认的两种主要的现场表演——“参与型”和“展示型”——的相对重要性和分量来考量各个社会。无论如何，发现某社会中
353 音乐和文化之间存在可信的或类似的关系，这并不能让我们想当然地宣称：我们发现了某些因素，正是这些因素决定了该社会自我选择的那种音乐。

如果有一个实验室，能够处理文化、自然、语言，为我们带来音乐成果，那也许不错。可惜没有。来源相似而居于不同环境的民族——新世界中的非洲人和欧洲人，定居在国外的印度人，发现自己共处于平原生态之下的美国各土著文化的人群——据认为是最接近一种自然实验室的东西。但也存在太多的变量。最后似乎可以合理地提出，每种音乐的风格是由历史、地理和语言因素的独特布局而决定的，还有，音乐所从属的那种文化肯定是主要的决定因素。但为什么音乐是现在这个样子，仍然是个不小的问题。

第四部分

多元视角下的音乐

第25章　我从未听过马儿唱歌：各种音乐分类系统

民歌的重要

我们似乎永远避不开这个问题：所有音乐都属于“一类”，还是可分为很多类？也许更恰当的说法是：视音乐为单一的统一体，还是视其为民族、阶层、族群以及个人曲目的混合体，这两种观点哪个对我们更有帮助？本章中，我们要探讨各个社会如何依据这些等级、范畴和种类来划分各自的音乐。 357

许多音乐家竭力坚持音乐是“统一的”。“所有音乐都是民间音乐，我从没听过马儿唱歌”（双关语，“folk”也指“人”，故“folk music”亦指“人类的音乐”，马当然不会唱人类的歌，意指世上只有一种人类的音乐——译注），这是美国各类音乐家最口语化的表达。其中最著名的有布鲁斯歌手大彼尔·布隆奇（Big Bill Broonzy）和爵士音乐家路易斯·阿姆斯特朗（Louis Armstrong）。无疑很多人都说：“音乐只有好听和难听之分。”但据载作曲家库尔特·魏尔（Kurt Weill）这样说过，而且我也听到盲人流行乐手雷·查尔斯（Ray Charles）在电视上如是说过。以上所言似乎都在责备我们：“真是的！不要太过在意某一乐曲属于哪一类，最重要的是它是首民歌（双关，即人类的歌——译注），为什么创作歌剧比创作百老汇音乐剧更好呢？这些[分类]都是[无人理睬的]旷野之声（典出《新约·马太福音》(3.3)——译注），而大多数西方城市社会的人似乎都确信音乐不只有好坏两类，人们根据其风格、社会及文化联系来命名音乐、构筑了各种音乐的等级。音乐是人们身份的一部分，每个人都有他“自己的”音乐。也许在所有文化中都包含了一些这样的观念；然而我们还是要经常提醒自己，一个社会的成员也许不会认同或具有同样的价值观。

这也是民族音乐学家信条中的一部分，即：所有的音乐，以及每个社会中的所有音乐都应该、也都值得研究。因此，所有被某个社群奉为己有的音 358

乐都具备这一最起码的资格。然而民族音乐学家从一开始就关注社会中音乐的分层问题，并力推一些模式，如民间音乐—艺术音乐的两分法，或民间—流行—古典音乐的连续统，有时采用阿多诺(Adorno)的严肃音乐和娱乐音乐(二者德语首字母分别为 E 和 U)的分类，有时不明智地用这些模式为其他文化中的音乐划分等级。他们还意识到：细分出来的某个社会的群体可能会认同特定的音乐曲目和风格，都认为自己的曲目和风格某种程度上更优秀。民族音乐学家卷入争论中，几近形成了不同的学者群体，他们分别赞颂民间、流行和古典等传统各自的优点。在 19、20 世纪，“民间音乐”的概念在欧美的音乐生活中扮演了重要角色，并且这种特殊性对民族音乐学的发展产生了重要影响。

1950 年代是民歌复兴的高峰。一些跟不上时代的人听了以“民间音乐”为主题的讨论后问了一些问题。有个人问：“难道‘老斯莫基山顶’(On Top of Old Smoky)不是民歌么?”“还有如‘前进，基督的战士’(Onward, Christian Soldiers)之类的优秀赞美诗算不算民歌呢?”对此，我也不确定。提问者备感失望。还有人问：“难道你不觉得对于美国来说，爵士才是真正的民歌么?”哦，这个我也吃不准。前面那个提问者更加咄咄逼人地反击我说：“但这些歌曲真的很优秀；你怎么能说它们不是民歌呢?”我试图和她探讨界定民歌的正式标准，但却劳而无功，显然我已经冒犯了一位女士，只因我暗示她喜欢的歌曲不是民歌。[她又质问]“为什么只有成为民歌的歌曲才能获得你的推崇?”次日在教室里，我看到黑板上留着一位同事对民歌的一些定义：“民歌就是佚名的歌曲。艺术歌曲是由伟大作曲家创作的优秀歌曲。”为什么只有由著名作曲家创作的歌曲才能成为优秀歌曲？我真想在黑板上写上前面大彼尔的那句名言。

在西方社会，“民歌”这个词有很丰富的情感内涵。在过去 50 年的美国文化中，它代表了各种事物，如阶层、政治倾向、族群性、传统、纯洁、社会态度、环境意识以及有关教育的各种千差万别的观点，正如菲利普·博尔曼在《现代世界的民间音乐研究》(*The Study of Folk Music in the Modern World*)一书中所详细讨论的那样(Philip Bohlman 1988)。民歌意指遗产、文化的完整性，预示着形势将得到改观(better things to come)，也是保持飞地社群完整以及各群体的人们交流的方式。“民歌”这个词以及这个概念自
359 从 1800 年前出现以来，对不同群体的人有不同的意义，这正如朱利安·冯·普里科夫斯基(Julian von Pulikowski 1933)所说明的那样，他对这个词的广泛研究表明了左右翼的政治家、社会改革者、民族主义者、教育家、文物工作者以及理论和表演方面的音乐家是如何反复讨论这个概念的，甚至直到进

入 19 世纪的德国亦是如此。民歌以口头传统为主,并且据称与所有族群都有关联,这使之获得了民族音乐学的特殊青睐。各种复兴运动产生了各式各样的音乐,与其所声称的作为源头的更古老的乡村口头传统,二者间的关系也各有不同。以下事例就足以证明这一点:1840 年代捷克的音乐"复兴"、美国伍迪·格思里(Woody Guthrie)和佩特·西格(Pete Seeger)那样的民歌复兴,以及 1980 年代匈牙利街头乐队的音乐,这些都体现了它们与自己更加传统的前身之间的不同关系。正如拉姆奈里纳所描述的那样,芬兰民间音乐为芬兰社会而存在,分为差异明显的"新"、"旧"两类,而前者也是流行音乐类的一部分。(对民间音乐与其复兴的关系的全面概述,参见 Ramnarine 2003:3-23)

那么在各类音乐中,民间音乐归于何处?那引出了更普遍的一个问题:音乐的分类。但人们如何搜集资料来得出结论呢?有关这一课题的文献少得出奇。社会学家如约翰·米勒(John Mueller 1951)和保罗·法恩斯沃思(Paul Farnsworth 1958)都是在研究古典音乐时提出了分类学的问题,但却没有进一步的重大进展。几乎无人能全面地来看比如北美和欧洲的音乐,只有——常常令人想到——查尔斯·西格(Charles Seeger 1977:146-54)能够对创造实践的世界进行整体的概述。在 1960 年代,我问了很多人(完全是没有事先计划的调研)"你们有些什么类别的音乐?"我得到的答案有各种各样,但其中大多数答案都表示有民间、古典、流行和爵士音乐。

但若我们看待音乐不仅局限于问卷调查表的结果,那么在 20 世纪末的美国现代城市社会,识别和划分音乐的方式似乎有好几种,但除了少数人坚持认为他们从没听到过马儿歌唱以外(即坚持认为世界上只有人类的音乐这样一个大类别——译注),大多数人认为音乐包括了几种类别或曲目种类,常常按等级排列。分类的标准随分类者的阶层、教育或族群性的不同而不同。在音乐的分层中,最广泛应用的两条标准是社会阶层(一个阶层主要对应一种特定种类的音乐)和起源(整个曲目类别的起源或单个作品的起源)。正如图书馆目录的术语中所反映的那样,教育机构将"艺术"音乐视为 360
整个社会中真正的、主要的音乐,仅将其标识为"音乐",而其他的音乐类别则被冠以区分的形容词。几十年前,所有非西方音乐(或更精确地讲,对西方的分类者而言,所有他们本文化之外的音乐)原本都被归类为"原始音乐"。而民间音乐本是遥远的乡村人群的音乐,由非科班出身的音乐家口传心授,他们必须创造出令人满意的变体才能使这些音乐得以存在下去。很难与民间音乐或艺术音乐区别开来的"流行"音乐,本来是社会下层和受教育程度较低的人群的音乐。这样,这种分类就从社会和音乐的角度将人分

为了四个阶层——城市精英、城市平民、乡下人和那些完全被排除在文化圈之外的人。

另一个划分标准——即起源——告诉我们，我们曾经所称的“原始音乐”——后来称之为“部落音乐”，更近一点叫做“土著”音乐，来自“其他地方”，而且，在许多人眼里，来自于非常遥远的时代；民间音乐与普通大众相关，艺术音乐与特定的作曲家相关，而流行音乐主要和表演者相关（而不是公认的作曲家）。除此之外，人们也按其创造的时间来区分音乐。这些是北美人划分音乐的几种方式。我提这个问题主要想指出其相关性和重要性。但越来越明显的是，将一首特定的歌曲归于何处，能反映出关于社会、艺术、你对自己和“他者”看法的重要信息。

可归入所有类别

除了在我家乡询问一些人以外，我发现，看一看教育机构以及音像店如何划分音乐、如何给所有的音乐分类也对我们有所启发。我前面已经提到过中西部大学的音乐学院是个很有成效的例子，所以我还以其为例。在学校的法定项目中，以下即是所有的音乐：(1)主要的音乐——西方古典，但尤指1650～1950年间的作品，每个学生多多少少都要学习这类音乐，也是在各音乐类别中，最不受预算减少影响的一种。(2)其次是“早期音乐”和“新音乐”，它们与第一类音乐受到同样的重视，但没有太过要求学生们掌握并表演这类音乐。这也是用非标准乐器演奏的音乐。(3)爵士，由于其即兴性以及演出场地通常都在音乐厅以外的缘故，所以在价值连续统中地位略低，无
361 疑，其他的一些社会因素也助长了其二流地位。(4)行进的管乐队音乐和音乐会管乐队音乐，这主要与大学的体育运动项目有关。(5)非西方音乐和民间音乐，学生们不能学这些专业以期成为一位表演者，这些音乐由乐队演出，且曲目资源有限，在资金紧张时首先会被砍掉。(6)流行音乐，如摇滚、布鲁斯、早期摇滚(rock-and-roll)、拉美风格等。这些只是民族音乐学研究的一些课题，重点是其社会—政治方面的问题。(7)乡村和西部音乐：和第六类受到的重视程度一样，但为一些人所不容。还有其他的音乐我没有包括在内，因为它们不是校园生活的类别——比如，舞厅音乐以及日常的基督教赞美诗。

这些音乐也可依演出时演员和观众的常用服装来划分——尽管这种方法在1990年后较少应用，因为当时，日渐增多的非礼节化导致了同质化。但通常，演出主要的古典曲目时还是需要正装（燕尾服和晚礼服）；演出早期音

乐时穿当时那个时代的服装，演奏“新”音乐时穿高领毛衣，表演爵士时身着便装制服——然而，爵士演奏家有时会穿燕尾服，那标志着他们想使观众认为他们具有“古典”风格。非西方乐队成员穿民族服装，尽管同一乐队在家乡演出时也许穿西方街头服饰。流行音乐风格也有其服饰传统，并于他们在音乐学校表演时得以再现：摇滚乐队的着装极不规范，所穿的衬衫会让人想到乡村音乐乐手的农民装。无论如何，所用的分类法与先前概述的普通划分标准相关，也针对特定的教育机构，使我们知道了西方音乐界其中一个部分的价值结构。

唱片店必须仔细划分其唱片，以便顾客找到各自所需，分类时还要依照顾客的习惯和唱片公司的营销方法。2000 年我在一个大学城唱片店发现这样的分类：将“古典”和“歌剧”分开——歌剧爱好者成了独立于古典之外的一类人。他们的分类中有爵士，还有经典领域内的几个分支（摇滚、R&B、灵歌和拉普说唱乐），“民间音乐”被划为流行音乐的分支，因为它的表演形式基本都是融入流行风格的改编曲。“民间音乐”只包含美国的素材，但“土著美国音乐”又与“民间音乐”分开并合并到“新时代”音乐一类中。还有一类叫“全球音乐”，包括了亚洲和非洲的传统音乐，以及欧洲各文化中的民间音乐。但拉美音乐自成一类。

在大学城的其他唱片店也能发现这种分类方式，尽管未必体现出它的
全部特征，而且我提出这些结果也仅为抛砖引玉。但几年前在德黑兰，我已 362
经发现在给音乐思想分类时，唱片店能有所助益。有个店叫贝多芬唱片店（Safhe-Beethoven），只卖西方古典和波斯音乐的 12 英寸慢转唱片。西方音乐按作曲家分类，波斯音乐按乐器和系列分类，但实际上，可售的慢转唱片数量不多，所以分类也就无关紧要了。几条马路之外，有家豪斯行唱片店（Musik-e Houshang），只卖 45 转 7 英寸的唱片。按伊朗人的标准，慢转唱片价格昂贵，对美国人来说也是如此——相当于 6、7 美元，而 45 转唱片则很便宜，大约 35 美分。这些唱片都是由德黑兰的许多小公司和工作室制作的，所以质量很难说。在这里，唱片按语种分类——有一个按歌手编排的大类别，再分出两个小类别：一类是古典音乐（尽管其编排和形式适于 45 转唱片，并且更易为流行音乐爱好者所接受），另一类是民间音乐（*musiqi-ye mahalli*，地区音乐），依地区分类，即国家的各个省。此外还有土耳其、阿拉伯（其中一些是阿拉伯国家的音乐家演奏的）、库尔德和阿美尼亚音乐。最后，还有一类唱片是《古兰经》的颂读和祈祷。同样，我认为这种划分在一定程度上，与许多德黑兰人看待自己音乐的方式相应。我们可以十分肯定，所有文化都有音乐的分类，那么怎样了解这些分类，才能使之在应用于整个文化时

有理可循,这是我们尚未得知的。

关于音乐的分类法问题,民族音乐学似乎经历了几个模糊的、互有重叠的阶段。曾经有种趋势,仅分出两个类别,第一类是西方艺术音乐,而所有其他音乐都被归为第二类(Adler 1885:14)。不久,人们发现亚洲音乐的分层方法与欧洲的类同,这导致了三分模式的出现:“原始、艺术和民间音乐”。据称,那些具有艺术音乐的文化,在社会的另一个层面或不同的传统中,也有民间音乐;而此处所说的艺术音乐是指:由受过严格训练的专业音乐家表演的音乐,这些音乐家都掌握技术和理论方面的概念,即我们所说的音乐理论。那些不拥有此类艺术音乐的文化被认为是“原始的”,因而它们有“原始”音乐。第三个阶段体现在胡德(Hood 1953a:316)的观点中,大意是:艺术、民间、流行和原始音乐都是典型的形式。但民族音乐学对流行音乐的研究是滞后的,较近时期才得以被人们正式接受(如参见 Vega 1966,他为流行音乐杜撰了更加直白的名称“中间层次的音乐”[mesomusic])。最后,学者们还意识到每一文化都有自己的音乐分类方式:也许将音乐分为几类,也许没有类别,而且它们的类别有可能呈等级排列,也有可能没有等级。但我的
363 观点是,既然大多数文化都确有其自己的音乐分类方式,那么“民间”、“艺术”和“流行”充其量是西方文化特有的分类方式。每种文化在其音乐体系中,都容易产生某种等级,即:从精英到某种流行的一个连续统,这关系到权力的社会分布。只是在每种文化中,将界限定到哪里成了我们要讨论的问题,这也是我们一般文献中的某种分析的目的(参见 Wiora 1957, Elbourne 1976, Bose 1967, Karpeles 1968)。

失序的世界

如果我们将民间音乐界定为人人皆知、整个社群都表演的音乐,而古典音乐仅限于精英阶层,而且如果我们相信,在亚洲高文化的音乐里能够发现最接近西方的模式,那么我们有时也许会觉得这个世界失去了秩序。让我们来考察两个熟悉的文化(即黑足文化和伊朗文化——译注)。人们一直认为黑足人社群缺少社会—音乐的分层,然而却有两种方法确实取自于片言只语,给出了可能不同的诠释。其一是威斯勒(Wissler 1912:263 - 70)歌曲的所有权,他将之分为三类,他的观察似乎并不是非常严密,但至少当今仍有一些明显的残余。比如,拥有普通所有权的歌曲是指社交舞蹈的歌曲。个人拥有所有权但可以转让的歌曲,如与避邪的神包(medicine bundle)仪式相关的幻觉歌曲。所有权不可转让的歌曲则在遭遇险情或生命垂危时刻才

可演唱。似乎还存在一些介于两者之间的类别，如各种男人社团的歌曲，这些歌曲只由社团成员演唱，但却可以传给下一代人，新人每隔 4 年左右加入到这些社团里。

[其二是依照人群的分类]个人拥有歌曲，这在某些方面与西方艺术音乐的概念相呼应。这些歌曲是属于精英的——纵然不是音乐方面的，那也是宗教方面的精英，是有着强大超自然力量的人——并与个人相关。作为一类，它们似乎有更多样化的风格——至少就形式结构而言，并因其超自然的力量而拥有更大的威望。众所周知，社交舞蹈歌曲相对应于民间音乐。人们很少关注这类歌曲独特的起源，它们的形式更加标准，对其价值前人也没有特别的说法，它们确实是到近代才出现的。人们不得不从更笼统的信息中对其进行推断，但有趣的是，它们符合当代多数美国人区分和评估自己音乐文化各个部分的方式。这样，在 1960 年代，人们可以将较古老的黑足人 364
仪式音乐(即:神包仪式歌曲)与现代帕瓦仪式传统的社交舞蹈歌曲区分开来，区分的标准就是这些歌曲与两类不同人群有联系，即他们了解并表演各自的音乐。通常纯种的黑足人熟悉老歌(这些人属于一个文化类别，总体上，他们几乎没有或根本没有白人血统，几乎不懂英语并且贫穷)。而所谓的混合血统的人——通常较为年轻且更西方化——则熟悉较新的社交舞蹈和泛印第安歌曲。年纪较大的人群人数较少，人们对他们重视是由于他们具备古老部落传统的知识，较年轻的人群则因其能够演唱而得到重视。这有点像现代西方文化:人们认为艺术音乐的作曲家聪慧、具有艺术性而且可能道德更优越——即使人们并非很理解或喜欢他们的音乐。而流行音乐领域的音乐家，由于他们的娱乐价值受到人们的重视但很少得到敬仰。当然，黑族人与西方的类似还是有一定界限，但黑足人音乐的这两个类别也许的确与艺术—流行或可能是艺术—民间的二分法之间存在共同之处。在黑足文化中确实存在音乐等级的元素。有几首歌曲，被早期文献或被一些歌手奉为人们“喜爱”的歌曲，可能被视为经典，或从另一个方面讲，它们也许是为全民所喜爱的“真正的”民间歌曲。

在一些亚洲社会中——包括印度，艺术音乐和民间音乐的区分似乎更接近西方。在某种程度上，伊朗在 1970 年左右的时候也是如此，尽管区分的标准不同，但西方在区别艺术音乐和民间音乐时广泛应用的专才—通才的对立，在这里却不适用。伊朗人所称的古典音乐也叫“原创的”、“崇高的”或“传统的”音乐，即过去的宫廷音乐，主要是即兴表演，并有一套不成文的音乐理论。与民间音乐最接近的一个概念，在唱片店里被分为一个类别——其名称字面意义是地区的或当地的音乐。根据布鲁姆的观点(Blum 1985:

86)，这种音乐的特点是：由业余音乐家演出，古老且在边远地区发展起来，以及认同特定的区域。人们还划分出一套流行音乐，产生于城市，通常为人们所轻视，博学的音乐家视之为古典音乐受污染的形式，虔诚的人认为它是罪恶的音乐。但在当代伊朗大革命前，还存在各种形式的西方音乐，并也应将其考虑在内，以便可以形成民间的分类法以及相关的等级。

这是口头上的分类。现在，据我对其音乐行为的观察，我们来粗略地再
365 现1970年左右德黑兰音乐生活的全貌，包括其各个层次。演出场地，个人评价，演出票价，与社会、经济和教育各阶层的联系，这些都表明在当代的德黑兰，西方的艺术音乐(有些是伊朗人创作的，大部分都由伊朗人演奏)的等级最高。西方流行音乐和波斯古典音乐并列第二等级。其次是民间音乐，最后是伊朗流行音乐(包括电影音乐)，其风格融合了土著、西方和亚洲元素的音乐。我们有可能将西方音乐和伊朗音乐分开，发现它们都有各自的古典、流行和(至少某种程度上)民间的成分，并发现这两个系统都能与欧美的音乐系统一一对应起来。但如果我们全面来看德黑兰的文化的话，音乐的分类就更复杂了，除了以上提到的那些外，还有宗教音乐和其他仪式音乐，可是虔诚的穆斯林认为那些不是真正的音乐，因此，很难确定它们属于哪一等级。

在比较传统伊朗与当代西方时，这两个具有相似音乐分层的社会之间存在着非常有趣的差异，最明显的是人们对民间音乐家的态度。一些典型的美国民间歌手(传统的，或“民歌复兴”的歌手)不愿意承认音乐分层的存在，并倾向于(至少潜在地)将他们所能接触到的所有音乐都归入其民歌范畴内。伊朗民间文化中的音乐家则认为音乐是一群独立的、专门的领域，分属不同的类别(即使在民间曲目内也是如此)，每一类音乐从业者的曲目都有独特的称谓：婚礼音乐、世俗性质的叙事歌曲，在茶馆演出的宗教性舶来歌曲，在传统的体育馆演奏的颂歌。两类民间歌手共有的趋势就是避免等级观念：美国歌手倾向将所有歌曲音乐混为一类，伊朗歌手划分了几个不同但却平等的音乐类别。确实大多数文化中的音乐都存在某种等级分类，但仅凭“民间”、“艺术”和“流行”这几个词，似乎已不足以进行富有启示的比较了。

人类具有怎样的音乐性？

如果布莱金将其名著《人具有怎样的音乐性》(Blacking：*How Musical Is Man*？1973)晚写20年的话，他很可能就会如本节小标题这样[以复数的

“人类”]为他的书命名了。他认为(也正好是我的想法)音乐性是整个人类——当然还有所有人类社会——都基本具备的,但又大致相同的,同时他把音乐天赋及音乐成就方面的差别归咎于社会有区分各阶层的倾向。大多数社会确实根据音乐家的能力、成就、音乐或社会角色及其他标准来对音乐 366
家进行区分、分级、分类,并寻找能表现他们地位差别的方式。这样,不仅大部分音乐文化的曲目存在等级,音乐家们也有等级之分,有时依照其个人的成就,但更多的时候是依据他们在音乐和社会生活中的角色。

梅里亚姆(Merriam 1964:129-30)描述了巴松格耶人(Basongye)音乐家中的五个等级。处于最高等级的音乐家掌握多种技艺,是真正的全职专业人士。其他等级的人也有音乐家的地位,虽然地位较低——因为音乐家虽不受欢迎但不可或缺——且收入微薄。社会为这些音乐家划分了等级,而他们的收入也基本上与其等级相对应。等级划分似乎基于打击乐在贝松格耶文化中的重要性、音乐家的地位及其音乐角色。打击乐手的地位高,歌手的地位最低。我不敢肯定这是否被认为是依据音乐固有的难度来划分,但看起来似乎不是这样。

胡德(Hood 1971:24-45)描述了爪哇佳美兰音乐家的相关收入以及地位。看起来有两类音乐角色的地位较高:即负责保证佳美兰音乐体系完整性的音乐家,以及负责创新以及在诠释音乐(paraphrasing)时能脱离基本旋律的音乐家。如果技术精湛本身也能得到嘉奖的话,那么这也是附带的,是其他价值观在起作用。音乐家必须尊重音乐的权威,保证音乐体系的完整性。

在西方交响乐队中,音乐家的收入与观众对他们的评价往往联系在一起。在这两个方面,指挥是最高的,各乐器组的首席(即第一中提琴、大提琴或低音提琴手)次之,其他的乐手更低。指挥既要负责乐曲的完整性又要有所创新,既要维持拍子又要组合乐队,既要忠实于乐谱又要在此基础上加入自身的理解与个人的解读。各首席的作用只是保证完整性,他们的职责就是使他所在的乐器组演奏得整齐。首席小提琴手的任务是保证乐队的整齐,偶尔还要富于想象力地表演独奏的段落,因而他/她具有能在某种程度上分担指挥那样的双重责任,并因此而得到[地位较高这样的]回报。

在南印度的马德拉斯古典音乐文化中,人们主要依据高超的技术以及精神性质的方面来评价音乐家。如果是独奏音乐家,就应该遵循拉加和塔拉的原则,同时在其他方面,他们必须进行富于想象力和个性的创新,擅长即兴演奏。而对于伴奏音乐家来说,则要求他们节奏精准。然而一定的传统社会准则也会影响人们对音乐家的评价(L'Armand 1983)。这里有一个 367

基本的假设，比如，[高种姓的]婆罗门可成为较好的独唱演员，低种姓阶层更适于伴奏，男人比女人更会即兴演奏。今天的音乐家意识到事实未必如此，但即使在本世纪初，这种部分地按照种姓和性别分派音乐角色的方式，仍旧在起作用——至少能影响那些见多识广的观众对演员的最初期待。

如果人们考察平原印第安音乐家的等级，最便捷的方式就是比较歌手的合唱——他们习惯于一起表演；还要研究单个合唱组的社会结构和音乐结构。在主要的黑足人帕瓦仪式中，1960年代的"北美印第安节"(North American Indian Days)，几个演唱组——称作"鼓"队(Drums)——交替表演，每组表演一两个小时。这些表演组合来自一些城镇，这些城镇有的在居留地内，有的在居留地外——其名称如有布朗宁(Browning)、哈特·巴特(Heart Butte)、斯塔尔·斯库尔(Starr School)、卡德斯通(Cardston)(即阿尔贝塔 Alberta)等等。各组成员不要求一定是当地居民，身份也不是正式的，而是流动的；这一组的歌手可能会偶尔在另一组演唱。每组都有一个领唱，领唱很多歌曲——但未必是所有歌曲，并要组合组内其他歌手。每位组内歌手都可以领唱歌曲，例如决定唱哪首歌以及为其他表演者起唱，而且歌曲的领唱没有固定的顺序。至少在表面看来，这是一种非正式及平等的状态。在大多数情况下，各组之间以及各个歌手之间没有太大的区别。而在印第安文化的帕瓦仪式部分，只有一类人形成某种音乐等级，那就是称为"歌手"的那类男人。黑足人确实有区分这些音乐家的能力素质和地位。各演唱组竞争奖项，在我与黑足人一起生活的时候，有一组被认为是最优秀的，这归因于组员的音乐能力，但并未特别指出其中的细节。此外，一些歌手个人也因特别的才艺而出类拔萃。评判的标准包括：掌握大量曲目以及优秀的击鼓能力(显然，实际演唱能力是一个相对次要的标准)，重点强调在声乐演唱节奏的"弱拍"上，精确地击鼓，并能做到唱奏完全一致。人们(自然)认为能创作歌曲的男歌手也是优秀的歌手，但并不将他们归于作曲家的类别。1960年以来，帕瓦仪式演唱组的文化和社会组织——"鼓"——已经更加正规化和商业化了，而且整体上与美国社会的职业音乐家发生联系，成为美国大众媒介音乐文化的一个部分(见 Scales 的分析，2004)。

民间音乐、非民间音乐的民间性

368 如果每一种文化都有其音乐分层——从精英到大众，从复杂到简单，从专门化到广泛接受，从高雅到民间——那么这样的文化也都有一些元素来凝聚这些层次。这些元素也许是所有层面上的风格特征，包括调性、节奏、

形式以及和声等特征。比如,伊朗民间音乐和古典音乐的演唱风格几乎相同,而三和弦的重要性在德国的古典、流行和民间音乐中都非常明显。另一方面,这些共同的因素中或许包含音乐的内容。艾伦·洛马克斯从美学角度说就是:人们“喜爱的”歌曲风格在一个文化中带有社会、经济核心的特定反映,而他的歌唱测定法项目主要依靠对这种核心因素的识别(Alan Lomax 1968:133)。实际上,洛马克斯心中所想的是民间音乐,至少他在研究欧美文化时是这样。而当他的研究触及到非洲和远东时,他也准备将古典音乐包括在内,尽管我不清楚个中原因。无论如何,我们都可能接受这个前提:如果一种音乐有几类曲目,每一类都与社会的一个阶层或一个部分有关,但也许其中会有一类曲目能在音乐方面凝聚整个社会,并能代表该社会而象征整个文化的统一。

但实际上,识别“喜爱的”的歌曲风格这件事往往会劳而无功。在民族主义和全球化时代,到处可见各种“微型音乐”(micromusics),也可见每个个体都具有多重音乐身份,如斯洛宾从理论上所论述的那样(Slobin 1992b),这个概念在这方面也许对我们没有帮助。对于19世纪以及20世纪初的学者来说,民间音乐起到了“为人们喜爱的”这类作用,因为毕竟它被认为是一种没有经历变化的古老遗产,比宫廷、教堂、城市以及中产阶级的出现还要早。对于20世纪的各种文化来说,人们喜爱的风格可能就是我们所说的由大众媒介传播的“流行”音乐——但究竟是哪种流行音乐?

如果一个大型社会声称具有一种核心的或“喜爱的”音乐的话,我们也许会发现,其依据的也是一个阶层的音乐,这类音乐聚集了许多原本在音乐和文化方面都很多样化的部分——包括社会、族群和地理区域等——因为在某种程度上,它反映了社会中的一些核心价值。当今伊朗的古典音乐直到19世纪末,才在历史舞台上独显特色,它出现在一个被人忽视的时期,伴随着卡扎尔(Qajar)王朝(1797~1925)统治下波斯文化和政治力量的衰退。但近年来,人们(错误地)认为这种音乐非常古老,并且是纯正的、独特的波斯风格,从这个意义上说,它无疑已经成了一种名副其实的古典体系。这种古典体系与伊朗生活中的各个潮流都有关联,在人们心目中,它成了整个民 369
族的音乐,代表了民族的统一和独特性,不同于各种各样的民间音乐和流行音乐(这些音乐证明了这个民族在地区、文化、语言和宗教等方面的多样性)以及西方音乐(它证明了人们偏好与西方融合而淹没自身的独特性)。伊朗古典音乐的结构展示了民间音乐的某些特征,并使这些特征获得进一步发展。我们不断发觉,人们可以通过古典音乐触摸到伊朗传统社会主要价值的蛛丝马迹。这种古典音乐取材于伊朗的边远地区。它与伊朗的精英群

体、宫廷、贵族以及最终还有受过教育的并具有传统观念的中产阶级联系在一起。

在一个针对态度的调查中，各式各样的德黑兰人对波斯古典音乐给出了多种意见和评价。许多人（包括那些不怎么了解它的人）表示喜欢，而其他人则不然。一些人认为它象征不愿回首的过去，还有人觉得它象征着真善美的波斯。但对大多数人来说，它是一种独特的事物。

在印度，有一种以更为极端类似的情景，其两种古典体系都超越了语种和文化的多样性。而西方古典音乐以另一种方式发挥着同样的作用，因为虽说这种音乐具有欧洲各地区和民族的多样性，但它从音乐的角度统一了欧洲以及源于欧洲的文化，而欧洲各民族和地区的民间音乐则象征了这种多样性。大众媒介的流行音乐也行使了这种统一的功能，不过它们的风格不那么稳定，而且意大利、德国和美国流行音乐曲目之间的差别要比交响乐队和歌剧院曲目的差别大，地理分布也不均匀。西方文化也是如此，只有一小部分人真正懂得西方古典音乐。人们普遍认为它“受欢迎”主要由于它象征了音乐上一些伟大的东西，即使不是非常喜欢它的人都会对它有所敬意。它在音乐方面以多种方式体现出与众不同，与民间音乐、流行音乐、赞美诗和进行曲（有共同的曲式、简洁性和简单的和声等因素）都有很大差别；古典音乐却没有民间或流行音乐那样的统一风格。

在黑足人音乐中，我们也可离析出一些叫做“古典”的曲目。信息提供者给出了一些“部落中最受欢迎的歌曲”（Nettl 1967b：148；还可参见 McClintock 1910）。显然，既有社会方面的标准，也有音乐方面的标准。与传统上最受尊重的那些活动相关的歌曲可能拥有这样的地位；那些必须在公共仪式的某个时段——比如为印第安重要的部落仪式太阳崇拜作准备而支起
370 表演太阳舞的锥形棚屋的竹竿——演唱的歌曲似乎也具有这样的地位。但也可以有音乐方面的标准。当黑足人以多种方式将一组歌曲标为“喜爱的”，并将之作为一组而与其他歌曲比较时，这些歌曲就有一点独特的倾向。其中一些歌曲的音阶有更多的乐音，其他歌曲则有些不寻常的、有时甚至很复杂的曲式，或者重复的部分比较少。这些区别并不大，也不明显，但在黑足人的曲目中，这些人们喜爱的、独特的歌曲所发挥的作用，有点像欧洲和亚洲的古典音乐。

也许，我们必须通过挖掘共性或特性来发现某文化中“受欢迎”的歌曲风格。本真性（authenticity）这个概念最常与民间音乐联系在一起，但若是用之于识别某社会中最重要的音乐，那么它也许必须同样经常用于识别其他类别和层次的音乐。“喜爱的歌曲风格”这个问题与民间音乐的定义、与

社会中其他音乐的关系，以及它的象征作用相互交叠。文献中出现了两种截然不同的看法。

第一种观点在当代广为接受，它分出了各个阶层，并指出社会中的每一类人群都有一种自己最喜欢的音乐。于是，在伊朗乡村有库尔德人、土耳其人、波斯人，而在伊朗城镇则有亚美尼亚人和犹太人以及波斯主体民族，他们都各有自己的音乐。这些音乐也许呈现出不同的音乐地位，但无论怎样，都与人们社会地位的差别相对应。在印度，各个种姓和社群都有自己的音乐——如保尔斯(Bauls)、科塔(Kota)和皮莱(Pillai)等体裁；在古典音乐体系中，不同的种姓在合唱/奏中往往扮演不同的角色。种姓低的人常常是伴奏者(Neuman 1980:124-29)。

另一种观点认为，所有社会成员在音乐方面都统一于一种基本的类别——可称为"民间音乐"。维沃拉(Wiora 1957:22)清楚地陈述了其之复杂性，多少反映了他那个时代的思想。"并不是所有的民间性的音乐，即[那些]非专业的、易于理解的音乐，就是真正意义上的民间音乐。而是，这个词只用于纯正的民间文化。我们所谓的'民间'不仅指社会底层的整体，如农民、牧民、矿工、民间音乐家等等，它还必须真正而普遍地延及整个社会的所有阶层"(作者本人英译自德语)。

维沃拉想表达的意思是，在一个社会中，能称得上是民间音乐的必须是所有成员和阶层所共有的音乐。查尔斯·西格在其一部修订版文集中有一篇文章"非民间的民间性与民间的非民间性"(The Folkness of the Nonfolk and the Nonfolkness of the Folk)(Charles Seeger 1977:335-43)，在其中他指出：美国民众"被分为两个阶层，多数人不知道那样就形成了民间；少数人认为这并不是民间"(第343页)。显然，西格认为，在某种意义上，全体民众 371
有足够多的共同之处来构建可以共享一种民间音乐的"民间"，即使不在曲目上共享也应该作为一种概念，并为人们缺少这种意识而感到惋惜。维沃拉和西格所强调的都是社会成员在音乐方面的共同点。某些个体也许能超越这个基本的"民间"层次，并创造出诸如"艺术"音乐的东西，但凝聚他们的仍然是共同的民俗。他们指出，正是这一"民间"层次引发了西方各种各样城市背景下的民俗和民间音乐的复兴运动。

关于这个主题的另一个说法认为，正是古典传统——"伟大的传统"，如辛格(Singer)和雷德菲尔德(Redfield)所言(Singer 1972:7-10)——将人们凝聚在一起，尽管他们的民间传统有很多不同。在印度，各种各样的族群、种姓、社群和宗教都有其日常的音乐活动，有不同的曲目，不过他们都尊敬和喜爱共同的古典曲目，并因此统一为一个整体。

有关乡村民间音乐在世界城市文化中的作用，以及各种曲目在城市社会中的象征价值，即使存在这方面的研究，数量也很少。研究重点都放在了民间音乐具有可象征族群独特性的作用上。但也并非总是那么局限。在20世纪上半叶的中欧城市中，有一系列精选的民间音乐为人们熟知，通过学校教育，并通过雇佣乡下保姆而引发中产阶级家庭的孩子的注意，中产阶级通常会知道一些被他们称作民间音乐的东西。对他们来说，民间曲目是统一的元素，因为那是音乐生活的现实。“伟大的传统”更多的是一种象征功能，也许是另一个层面上的统一元素。许多印度人和伊朗人都没听过或不懂得他们的古典传统，但很尊敬这一传统并将之视为文化和民族身份的象征。19世纪和20世纪初的欧洲民歌也称得上是民族身份的象征。根据西格的思路，我们注意到，无论是简单的还是复杂的曲目都能起到这种统一的作用。共同的分层可高可低。本章开头彼尔·布隆奇所言也许错了，所有的音乐并非都是民间音乐。但所有人可能都拥有这样一种音乐，它具备维沃拉所说的民间音乐的功能——即整合更大的社会。

我们从未听过不好听的曲调

民族音乐学家有时似乎很伪善。他们声称希望研究世界上的所有音
372 乐，用这些音乐自己的角度，并且只引介被研究文化本身所持的价值观。但他们的著述却常常表明他们难以（或不愿）避免将自己的某些价值观注入其中。这些西方民族音乐学家研究欧洲民间音乐、非洲音乐和中国音乐，采用的方式都是反映它们与西方文化价值观之间的关系——包括首先吸引他们研究这些音乐的那类价值观（参见 Blum 1991）。欧洲民间音乐研究通常能出版大规模的集成，而印度音乐所激发的研究则在于崇尚理论家的智慧及复杂的音乐布局。非洲音乐常常是评价跨文化关系的工具，而南美印第安音乐则是评价萨满教音乐复杂功能的工具。许多民间音乐研究都给人一种深奥感；西藏音乐研究弥漫着对考古好奇的氛围；而美国印第安音乐的研究则要捍卫处于复杂的有机体——即其文化中的那些可能无趣的音乐所具有的重要性。

人们已经公认，我们发现各个社会评估其各种音乐产物有不同方式，并力图去了解某文化基本的价值观如何在其音乐中得以体现。我们已经讨论了确定民族音乐学家形象的那些伦理及社会价值观。但现在我还想研究一下促使我们专业向特定学术方向发展的一些价值观。

根据民族音乐学标准，什么是好音乐？人们也许说，所有音乐都同样值

得进行透彻研究，或答曰，专门研究社会本身认为最有价值的那部分音乐。或者人们也许作为局外人，依据自己的标准来识别出最有价值的风格并加以保存和研究。在确定文化或音乐的性质和价值时，似乎能用到很多标准，但在所有案例中，这些标准对音乐的评定都符合一种理想，这可能就是学者自己的理想。

“本真的”概念长久以来一直主导着人们搜集音乐的行为，它与“古老的”和“异域的”相混淆，并与“优秀的”同义。查尔斯·西格(Seeger 1977:51－53)将年代和稳定性也划入了本真性的范畴，指责民族音乐学家相反却奉行种族中心论，并指责我们对于那些值得研究的问题运用一些先入为主的观念，漏掉了很多本应该研究的东西。确实，直到最近，最常被选为民族音乐学研究课题的，都是在任何方面，与学者自己的音乐经历和背景反差最大的音乐。这些研究对象中最典型的便是那些被看作纯粹的、未受污染的民间和部落社群风格。19 世纪所特有的音乐和文化纯正这一概念多年来以一个竭力独立于实际社会和政治的领域为基础。奇怪的是，把纯正的音乐看作是单一的、未受污染的社 373
会的标志，这种概念一直持续到 20 世纪末。甚至只要审视一下我们的记谱和分析程序就可反映出，这些音乐被看作是同质的、未经混杂的曲目，与其相随的评论也表明，我们所寻找的音乐显然只属于某个特定的社会。

塞西尔·夏普描述了 1916 年他对阿帕拉契亚南部山民的研究，着迷于这片与世隔绝的区域中民歌风格之纯净：“偶尔有现代街头歌曲的歌词被传到山区，立刻会被配以传统曲调，有时改造为传统民谣的形式后会变得更加纯净。”(Cecil Sharp 1932: xxvi)他多年的合作者毛德·卡佩勒斯描述了同一次田野之行，“在我们住在山区的全过程中，都没有听到不好听的曲调，只是我们住在传教士那里才偶有例外”，他对此欣喜若狂(Karpeles 1973:97)。夏普和卡佩勒斯的学术都受到一种信念的主宰：某种音乐是好的，其他音乐不好，并且其评判标准也明显见于这些简短的论述中(还可参见 Karpeles 1951)。但任何地方都免不了外部文化的污染。“国门大开，四通八达，[诱惑人的]毒蛇假借广播和唱片的幌子渗透进了伊甸园。”(Karpeles 1973: 98)不必介意此处所指的毒蛇就是西方基督教福音派最早的传教士。显然，夏普并不想搜集阿帕拉契亚社群存在的所有音乐，而是对应该搜集哪些音乐有具体的概念：即那些被认为非常古老的、风格一致的音乐，并与周围其他音乐相比独具特色。这些标准决定了所搜集音乐的纯正与本真。

非西方音乐文化的学者也常常使用这一方法，并补充一些对他们自己的社会所面临的具体问题和有争议的问题的认识。他们当中一个最善言之士哈比卜·哈桑·图玛(Habib Hassan Touma)在各种出版物或口头论述中

表明:识别和研究文化中被奉为优秀的本真音乐很重要。他批评现代阿拉伯音乐将阿拉伯与西方音乐元素相混合的做法,坚持认为“现在典型的阿拉伯音乐家所表演的,既不是纯粹的阿拉伯音乐,也不是纯粹的外国音乐,而是强烈受到公众趣味和需求影响的产物,于是,新的发展通过借用非阿拉伯文化的外国元素,而令人难以置信地歪曲了传统音乐”(Touma 1975:129;作者英译)。他并没有明确否认理解现代的混合风格是有益的,他所希望的是,民族音乐学家通过帮助创造一种能真正延续传统艺术音乐的新音
374 乐——即不同于以往的音乐——以此来支持现代性(同上:132)。阐述了他的文化—音乐价值观后,他在此基础上构建了一种田野工作的方法,并将这些价值观作为识别最优秀表演者的标准。图玛声称,人们若想正确理解某音乐文化的精髓,必须将精力集中在那些最好的音乐家身上(Touma 1968:22)。

田野工作者寻找在某些方面的最优秀者,人们对此几乎无可挑剔。但研究[大师]伊萨克·斯特恩(Isaac Stern)和姆斯蒂斯拉夫·罗斯特罗波维奇(Mstislav Rostropovich)的表演与了解中学管弦乐队的演奏,肯定会使得人们对西方古典音乐产生不同的认识。我们要记住,若没有杰出的演奏大师作榜样,中学管弦乐队是不会存在的,除非因中学管弦乐队演出较多而将之作为标准。信息提供者通常会把最好的东西指引给你。有时,他们无法想象学者竟然还会思量其他别的东西。我在伊朗的主要老师不明白为什么我居然有兴趣对几个表演者作比较研究。最后他才明白:“你这么做是为了说明为什么我比其他人优秀!”我也许希望能理解,那些普通表演者的所作所为对他来讲为何毫无意义;毕竟,这些人也在努力,只不过未能达到伟大音乐家的高度,并且他们自己也知道达不到。为什么研究某种文化时,要去研究该文化自己也认为不完美的东西呢?西方音乐史学家有时也用同样的方法,但由于他们不是生活在文艺复兴时期或18世纪的音乐家,所以不如我老师的话那样具有权威性,毕竟,他是他那个文化中可信资料(authentic)的提供者。但我的老师也许非常适合现代西方人文主义的框架。

如在一个报告中,尤金·赫尔姆(Eugene Helm)批判民族音乐学所应用的价值观,强烈声明了人文主义的态度:“我们似乎已经忘记了品质(quality)。我不建议我的历史音乐学研究生去挖掘过去二三流的作曲家,同样,我也不认为所有非西方音乐同样都值得研究。”(1977:201)理查德·弗兰克·戈德曼(Richard Franko Goldman)在《支持艺术》(In Support of Art,1976)这篇文章中,详尽论证了维也纳古典乐派和哥特式教堂比阿富汗音乐和因纽特人的圆顶冰屋更优秀,该文章一发表便引发争议。

人们不难找到针对这些说法的反对意见,他们有一种信念,即,可以用

一种普遍适用的方法去衡量品质，因为品质问题不仅仅是一个社会对他们所关注的自己音乐的价值而达成的共识或作出的判断。暂且不管由接受史学所引发的明显问题，如说一些西方作曲家比其他作曲家优秀，并不等于说一些音乐比其他音乐更胜一筹。那完全是两码事，若混在一起会令许多民 375
族音乐学家不寒而栗，他们担心自己所研究的音乐得不到承认。一些音乐史学家——他们所研究的作曲家看似并不重要，但在当时也许广为人知——也想加入民族音乐学的队伍，民族音乐学家则会问，是不是还不能够说，每种音乐就其自身的标准而言，都会有好坏之分。但甚至连这样的概括都太过头了。比如应该怎样来评价黑足人传统呢？其演唱确有优劣，但人们不习惯说任何歌曲“不好听”，因为在他们的信仰体系中，歌曲都是超自然的赐予。或者怎样评价波斯大师？他们愿意挑出拉蒂夫中重要的或有意义的部分，但从不说它的哪些部分是“不好的”——因而，他们会说某些表演很差，但音乐本身永远是好的。

音乐史学家长久以来一直在研究由其课题的相关价值而引发的问题。他们总觉得有必要证明对某个作曲家作品的研究是有意义的，声称严格从音乐角度看，这些作品比人们此前所认为的要更优秀，或声称由于其影响力以及某些关联因素而具有历史意义。民族音乐学家在被问及为什么研究这个或那个部落时，常常给出如同于一个登山者的回答[为何要登某座山]，“因为它存在”。然而他们也常强烈受到一种观念的影响，即，人们应该研究一些在普遍（或西方）意义上好的或者特别重要的音乐，撰写申请资助提案的总体原则也许需要这样的理由。这种思路中隐含着一丝虚伪，即使不牵涉到资助之事，我们也常常必须屈从这种虚伪。一些研究标题，如《流散地与保存：俄亥俄北部的英国舞蹈歌曲》（Diasporas and Preservation: English Dance Songs in Northern Ohio）或《战争与冲突中的音乐：厄瓜多尔舒阿人激励士气的演讲》（Music in Warfare and Conflict: The Enermartin in the Ecuadorian Shuar）（是我所戏仿的近来一些标题构架），似乎表明其中重要的是理论结论；而得出这种结论的音乐或文化素材本身，除了支持这个理论以外则毫无价值。我不想在这里争个明白，只想指出，与民族音乐学家相反，一位发现了莫扎特手稿的音乐史学家不会用如这样的标题：“手稿识别中的方法论进展：莫扎特的第 42 交响曲”（Methodological Advances in Manuscript Identification: Mozart's 42nd Symphony）。其言外之意是莫扎特音乐本身就很有价值，而俄亥俄歌曲或厄瓜多尔当地人的音乐，仅仅由于它们可被用来说明一个普遍的观点，才值得研究，或至少值得展现。我希望我们已经超越了对世界音乐的这种态度。只说音乐有好有差并不能让我们获得足够的认识。

第 26 章　尤八的创造物：乐器

音乐家？你演奏什么乐器？

376 在民族音乐学中，从各种不同的角度研究乐器是非常重要的。最显而易见的问题是，什么人演奏什么乐器，以及那样演奏意味着什么，这些一直是我们所要研究的内容。我们想知道为什么在南印度卡纳蒂克音乐（Carnatic music）中，歌手基本上都是女性；为什么过去在美国的音乐学校中也是如此；以及为什么直到现在，铜管乐器（在某种程度上，木管乐器也一样）仍是男人的领地。但同样，乐器学这个分支领域——乐器的系统研究——已成为我们学科中的重要部分并继续存在下去，因为博物馆的重要性与日俱增，也因为考古音乐学领域逐渐建立起来，该领域很大一部分属于民族音乐学的分支，主要依托的是将乐器作为古代艺术品来研究。几十年来，乐器研究在学术界的角色定位一直是人们讨论的话题。它是否应该是与历史音乐学、民族音乐学和体系音乐学方法相同的独立领域？是否应该将乐器主要放在其社会和历史背景中来看待？它们的主要功能是否应该仅仅限于供人们以既传统又创新的风格来演奏？在一些民族音乐学的通论中（比如 Blacking 1973，Bose 1953，Czekanowska 1971，Merriam 1964），乐器研究并未被当作一门独立的分支学科，而在另一些通论中（如 Hood 1971，Kunst 1959，Meyers 1992，Nettl 1964，Sachs 1962），则专用一个章节——有时篇幅很长——来论述乐器学，以此独立于对有关乐器产生的音乐，以及使用这些乐
377 器的社会的讨论。争论并非围绕乐器固有的重要性，而是从学科的角度来探讨，乐器研究应归到何处。所以，无论乐器研究归入哪个阵营，从采样，到分类体系的整合，到进行符号学的分析，再到学习如何演奏，大多数民族音乐学家投入到乐器研究上的时间都不算少。而那些在高校讲授民族音乐学内容和思想的老师们，鼓励学生关注并演奏乐器，从而越来越多地进行乐器研究。其中可能包括让学生创造并制作简单的乐器，向他们介绍世界上任何一种传统，以及组建乐队。

在音乐研究史中,乐器学的作用之一就是它倾向于将音乐学的各种分支学科集中在一起。在阿德勒(Guido Adler)1885 年的大纲中,它是"体系音乐学"的主要分支之一,并且,少数几个大力支持该领域的机构也都包括乐器的研究——尽管有时作为心理声学或音乐心理学项目的一部分。对于关注表演实践的音乐史学家来说,乐器是重要的人工制品,可以通过乐器了解音乐音响效果以及更多的信息。对于民族音乐学家来说,乐器是社会基础结构的一部分,能使他们了解身处社会和文化中的音乐。乐器还是音乐图像志学者的主要对象。音乐考古学家最关注的更是莫过于乐器了。研究律制的学者研究得最多的也是乐器,或者至少需要乐器,以便了解理论如何与现实相匹配。乐器似乎具有文化普遍性。在西方文化及其中东祖先那里,人们普遍认为音乐——有时是好东西,有时是坏东西———其精髓在于乐器。《创世纪》(4:21)把[犹太人始祖之一]尤八描述成"一切弹琴[里拉]吹箫[管乐器]之人的祖师";民间传统通常将其塑造为音乐的缔造者——尽管似乎可以肯定的是,演唱要早于演奏。所以,在当代北美,当得知某人是音乐家时,人们会不假思索地问:"她演奏什么乐器?"

那些声称专门研究乐器学的文献都有某个核心的关注点:普遍适用的乐器分类体系,乐器在视觉艺术中的表征,某一文化中所有乐器的总目,以及乐器收藏的建立和保存。所有这些都与民族音乐学有关,但民族音乐学家对乐器研究的关注则有更多内容。在将民族音乐学作为一组概念和论题来介绍时,我们应该问,乐器学的哪些方面是我们探讨与争论的主题。且让我们来看几个方面。

但这是乐器么?

这也许确实是个复杂的问题,它至少包括了两种态度:其一,按"我们 378
的"(西方的?学术的?客观的?)标准,这是不是乐器;其二,乐器现在或过去的拥有者是否将之视为音乐演奏领域的一部分?最近有两部著作从局内人和局外人的角度提到了这个问题。希克曼(Hickmann)、基尔默(Kilmer)和埃希曼(Eichmann)所编文集(2002)中的文章,研究了近期考古学的发现,或针对以前的发现继续争论,焦点是这些考古发现的乐器的身份及其可能代表的音调体系,这表明,人们对考古研究的兴趣日益增长。另一著作《声音的想象》(*Visions of Sound*, Diamond, Cronk 及 von Rosen 1994)研究了北美东部土著族群的乐器;其主要目的是关注乐器所发出的声音的象征意义,乐器如何便利人际互动及人际关系,以及从当地及外界的各种角度展示

信息的需要。简而言之,考古学家们想知道,那个物体是否"真的"是笛子;而民族志学者则想弄清楚,说"这是一支笛子"具有什么含义。

在民族音乐学学会最近一次会议上,学科内约 600 名学者齐聚多伦多,这时《纽约时报》及多伦多报刊发表了文章,报道 1995 年在斯洛文尼亚尼安德特人(Neanderthal)考古遗址发现的至少有两个指孔的骨笛,指出它应是最古老的乐器(Kunej 1997)。奇怪的是,据我所知,在这次会议上,没有人公开指出或提到这个发现,虽然后来骨笛成了学术及新闻报道中的争议话题。一些观点认为:显然它只是带指孔的骨笛的一部分;指孔的排列表明已出现了全音阶或音阶片断的萌芽;它告诉我们音乐的起源,或至少是最早期的音乐(我本来想写"人类音乐",但生物人类学家尚不确知尼安德特人的进化[是否达到"人类"的]标准)。

这些观点引出了一些有趣的问题:人们如何确定这一小段骨头就是乐器?也许它只是一个偶然的构造,谁晓得那是什么?人们质疑用三个指孔是否就能识别出整个乐器的音阶;人们不知道这件乐器是以八度音为基础或是以四度音为基础;更糟的是,它代表的只是尼安德特人所用的几种调音之一,抑或他们是否真有"调音"。确实,我们无从知道这是否是一件被其社
379 会认可的乐器,还是某个人,或许某个古怪的家伙为自己做的东西。而且,如果尼安德特人与人类的基因库不同,甚至是源自不同的远古智人的一个物种,那么这件乐器还属于人类音乐的研究范畴么?我们试图通过表明西方音乐实践有古老的根源来证明其合理性,并已经从这种强烈愿望中得出了一些结论。

问题在于这支"笛子"是否真的是件能演奏音乐的乐器,其次,它的社会是否认为它是文化中一个恰当的部分。它存在于 40,000 年到 80,000 年前。但到 20 世纪初,连北美黑足人似乎都还没有过笛子。我问过他们中的一些人,他们知道大部分土著族群过去确实都有过笛子。"嗯,我们认为,很久以前这里是有笛子的,但现在我们好像没有。"在博物馆仔细搜索,可以找到一件人工制品,一个用枪筒做成的笛子。当然,即便黑足人以前有过笛子,那也不可能是用枪筒做的,所以我不得不自问,那是否算得上是一件不折不扣的乐器,既能演奏又能被认可。后来,1981 年在南印度马德拉斯学习时,我听到两个音乐家用萨克斯演奏卡纳蒂克音乐。问题并不在于萨克斯是否是乐器,而在于严格说来,它们是否属于南印度文化,或只是临时闯入者。今天,我们知道,这些乐器已经为人们所接受,并有更多的萨克斯表演者演奏卡纳蒂克音乐,但这也提出了这样一个问题,即:要确定一件乐器是否确实属于某种音乐文化。而且,在某一文化中,若区别乐音与非乐音更多是按社

会而非音响标准的话，那么人们不禁要问：是否飞机马达或氦弹也是乐器学的研究主题(分别用于乔治·安太尔[George Antheil]《飞机奏鸣曲》[Airplane Sonata]和萨尔瓦托·马蒂拉诺[Salvatore Martirano]《林肯的葛蒂斯堡演说》[L'sGA]，后者以氦弹提高旁白的声音)。

一样东西是否是乐器、是否被其社会看作是乐器，并适合用来进行民族音乐学的研究，这个基本问题促使我们列出属于一种文化的乐器清单。有这类标题的书如"某某乐器"可能是乐器学著作中最普遍的一种类型，其中，一份清单就会占据数页篇幅。作为历史范例，我只提三部具有里程碑意义的著作。最早的也是最全面的著作之一就是费尔南多·奥尔蒂斯(Fernando Ortiz，1952～55)对古巴黑人乐器长达五卷的研究，它讲述了在有限的地理区域内，人们有关一种乐器文化所能知道的一切——结构、社会角色、历史、音乐及其他。依齐柯维茨(Izikowitz，1935)对南美印第安乐器的研究更早，并与奥尔蒂斯的广度相反，该研究依据的主要是博物馆的馆藏以及早期的民族志文献，主要关注乐器的结构与地理分布。这种研究的复杂性可从标题中窥见一斑，依齐柯维茨明白，将某个东西称作"乐器"，就需要弄清这 380
个社会对音乐的概念以及音乐的范围。作为第三个里程碑，我推荐多卷本的《欧洲民间乐器手册》(*Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*)，该书的总编多丽斯·斯托克曼(Doris Stockmann)以及奥斯卡·埃尔舍克(Oskar Elschek)在整个1970年和1980年代，编撰了多卷，概述了各国乐器(比如捷克斯洛伐克乐器，Kunz 1974)，涉及到结构、历史、起源，以及多少还包括曲目等因素。

在社会和文化中

这些以及其他重要著作，都将乐器看作是音乐文化中有几分独立性的一个方面。民族乐器学(ethno-organology，有人敢提出这样的名称吗?)的重要方面就是乐器——除了其音乐角色以外——在社会和文化中所扮演的角色。我们也可将乐器当作其他领域的一些方面来研究。于是，在社会技术的研究中就应该包括乐器制造，而那些进行研究的人很快会发现，在许多社会中，乐器都是最先进、最复杂的产品。古代尼安德特人的笛子也许就是这样，说不定其制作者拥有的唯一其他工具就是棍棒。18世纪末出现的钢琴也是如此，它有复杂的琴锤、擒纵装制、踏板连动装置和高难度的琴弦排列。或许巴洛克的管风琴是个更好的例子?

乐器理所当然的是家具研究中的一部分，研究它们的审美及在社会中

的作用。再来说说钢琴：它无疑是件家具，你只要问问搬家公司便知；它也是西方社会中产阶级的一个象征，有些家庭购买的目的只是摆设，甚至从不弹奏，它还是亚非家庭希望展现其现代化的一部分（如参见 Kraus 1989）。它也是符号世界中的重要组成部分；想想键盘排列的作用，在赠送给音乐家的生日贺卡上就印有它的黑键和白键。同样，在北美和西欧家庭中摆放亚非乐器也不是为了演奏（或者都不会去听这些音乐的录音），这只是表示主人有开阔的心胸与文化相对主义的态度。在西方社会，人们视乐器为其他文化最重要的标志之一，请注意：印度锡塔尔琴、非洲竖琴和鼓、澳大利亚迪杰里杜号在旅行海报和邮票上所具有的重要性。

乐器对性别研究以及对社会各部分相互关系的其他研究来说也是很重
381 要的。在 1940 年左右美国中产阶级的文化中，女性很少演奏铜管乐器，打击乐甚至更少。她们大多演奏钢琴、弓弦乐器或也许是笛子，此外还有她们独特的领域，那就是竖琴——交响乐队只有一名女性，即竖琴手。在流行音乐领域，女性很少演奏乐器。这是一直延续到 20 世纪末的一种定式。所以，即便到了 1980 年代末，在美国中西部的一所音乐学校，小号、长号和大号基本上都由男同学演奏，而在声乐科，女生和非裔美国人的数量则多得不成比例，这表明，男性白人也许认为（或曾经认为），只有他们才有资格操纵复杂的器械。但当然在二战期间，随着女性开始进入很多以前只为男人专属的工作领域（如歌曲“铆工萝茜”［“Rosie the Riveter”］所反映的），她们也打破了音乐表演的分工，形成了“全女子乐队”（all-girl bands），并在美国小城镇表现爱国性的鼓号乐队中取代了男性。

在 1960 年代的伊朗以及 1980 年代的马德拉斯（金奈），乐器是性别的重要标志，然而也同样打破了界线。伊朗在革命以前，乐器基本上由男人演奏，但情况复杂并处于不断变化的过程中。在流行音乐领域，除歌手以外，音乐家都是男性。古典音乐中的女性数量也很少，而且主要也是歌手；但也有些非常活跃的女性乐器演奏者，不过她们通常在私下演奏，很少登上舞台。她们演奏弦乐器——桑图尔（*santour*）、锡塔尔（*setar*），有时是小提琴。可我未曾见过有女性演奏塔尔鼓（*tar*）、乌德琴（*‘ud*）或奈伊笛（*nei*）；但在现代化的古典音乐中有些女性钢琴家。民间音乐文化里，在由专职人员进行叙事和祷告的公开表演中，表演者全部是男性。道布尔迪（Doubleday，1999）记录了在整个伊斯兰中东地区，女性和框架鼓（frame drum，如达耶雷［*dayereh*］和达夫［*daff*］。亦称“手鼓”——译注）之间广泛存在一种特殊的关联。在伊朗和阿富汗，［女性的］音乐创造——尤其有乐器的参与——只能在严密隔离的背景中进行。根据道布尔迪的说法（同前：166－67）“在家

中全女性的私密环境下，女人们用框架鼓进行随意的音乐娱乐……她们说若有男人在家，演奏框架鼓就很‘不好’”。

在南印度，人们在演唱流行宗教体裁时，通常由女性击鼓伴奏。而在那里的卡纳蒂克音乐中，女性大多是歌手，有时也演奏小提琴或维纳琴（*vina*），但很少吹笛子，而且我想，女性决不会演奏类似双簧管的纳加斯瓦拉姆管（*nagaswaram*）。打击乐也是男人的专属，但 1980 年代初，有些女性开始进入该领域。南印度古典音乐家的特征之一往往是吸收并采纳国外——主要 382
是西方——的乐器，将其纳入卡纳蒂克的声音理想中。我这里所讨论的是 19 世纪的小提琴和簧风琴，以及 20 世纪的萨克斯、单簧管、吉他和曼多林。每种乐器最初都只能由男性演奏，可是那些确立已有时日的乐器——小提琴，簧风琴——也有女性表演者。无论是在 1970 年的德黑兰还是在 1980 年的马德拉斯（金奈），乐器都是中产阶级家庭的重要东西，常有年轻女性学习演奏这类乐器，即使这并不会成为她们以后的职业。在德黑兰，即使那些专门演奏波斯音乐的家庭，也会摆一架钢琴作为现代性的标志，而不会去弹奏它。然而在美国中西部大学城的家庭中，人们也许会看到放在开放式书架上的锡塔尔琴、挂在墙上的中国古琴、立于壁炉上的非洲鼓、展示于客厅中的秘鲁排箫和美国土著的摇响器（我肯定，通常不是把这些东西统统陈列在一起）。这些乐器没人演奏，也许，其身份甚至连主人都不知道，但它们表明，这家人能宽容地接受其他的文化，或者它们是主人旅行中的收获之物（当然这要好于鹿角及虎皮地毯），作为乐器，它们的含义大大不同于主人家青少年房间内用于摇滚乐队（garage band）演奏的吉他，或音乐学校琴房中的钢琴。

在我朋友家里有些乐器，它们的样式、装饰都很美观，以至于我的朋友正考虑把它们捐献给博物馆——不是民族志博物馆或乐器博物馆，在那里它们主要被看作是创造音乐的东西——而是送到艺术博物馆。如果乐器在许多文化中都属于最高技术成就的话，那么在一些文化中，它们也被当成是具有特殊形制美的物体，无论过去还是现在，人们通常都会用镶嵌或涂漆的方式对其装饰，并进行特别的保养以求得引人注目的外形。我承认，我所见过的任一种文化，人们都为其所拥有的乐器倾注了特别的努力，使之美观、引人注目，那些乐器往往成为许多视觉符号和标志的载体。我不愿意提出任何一般的理论对此做出解释，因为在一种文化中，这可能出于人们装饰任何人工制品的倾向，在其他文化中，这可能是为了给乐器附加神灵的力量，而在还有一些文化中，这么做是为了能让一种人们瞧不起的艺术（音乐）的实物能够为人们接受，因为那样有助于使其成为一门更受尊敬的（视觉）艺

383 术。不过如果再追问，我也会认为，古人也许将乐器视为最有力的工具，以之建立与超自然和异域生灵的关系，其地位也可以借助额外的“视觉”力量而得以提升。

所以在某种重要的意义上，乐器学在民族音乐学中的作用还包括研究身处社会中的乐器，而其所完成的使命远非仅局限于产生人为组织的声音。

马伊永和萨克斯的遗产

当然创造了乐器编目理念的并不是维克多-夏尔·马伊永（Victor Charles Mahillon），他担任布鲁塞尔皇家音乐学院乐器博物馆馆长许多年，并将一套藏品发展为世界上最优秀的藏品之列。玛格丽特·卡托米（Margaret Kartomi 1990）在她的乐器分类全史中详细指出，许多——也许大多数？——文化都有乐器的分类法，通常是本社会的分类法。但马伊永却发现他需要找到一种方式，将其掌管的大量乐器进行某种排序，展现那些来自远方的各种乐器间所具有的相似性，搞清楚一堆原始的东西是什么，其中有些——田野工作者、旅行者和爱好者对乐器的报道往往不很精确——甚至都无法用文化或地点来标明。某种形成于印度的方案显然使他获得了启发，他创造出一种体系，不仅能划分所有已知的乐器，甚至还能划分一些尚未得知、但有待将来发现的乐器。这个体系（见 Mahillon 1880—92）由埃里克·冯·霍恩博斯特尔、库尔特·萨克斯（Hornbostel 和 Sachs 1910）以及谢弗纳（André Schaeffner 1932）按最广泛应用的形式进行了修改，并成为汉斯-海因茨·德雷格尔（Hans-Heinz Draeger 1948）更复杂的体系的基础，而且，包括曼特尔·胡德（Mantle Hood 1971）在内的其他人做了更进一步修订——这样而成为音乐学界乐器分类的主流。同时，乐器分类的理念继续吸引着来自各个文化的学者。卡托米（Kartomi 1990：162－210）列举了很多这样的分类者，特别指出了西方文化中不断拓展的有关乐器构成的概念。

根据我以前从两个方面对民族音乐学所下的定义，那么对于乐器分类，什么是民族音乐学家特别希望做的呢？分类概念的本身特别适合我们这个领域：我们希望有一种可以进行文化间比较的体系，希望研究每种社会中的分类，以便从中得知文化的基本指导原则与音乐价值之间的关系。卡托米
384 （Kartomi 1990）指出，世界上许多、很可能大多数社会都会考虑乐器的分类，她还描述了很多体系，包括根据发声、材质、其作用的方式、社会和仪式用途来分类的体系，以及根据音乐的许多功能来分类的体系。可想而知，其中任何一种分类原本都可以加以扩展，以具有普适性，但实际上极少——即便真

有的话——会有哪个方案可以威胁到马伊永—萨克斯—霍恩博斯特尔体系的主导地位。

有趣的是，在日本乐器学文献的一些重要著作中，乐器的分类呈多样化。在这个国家，起主导作用的是对古老传统的兴趣和培育，以及对文化独特性的强调，但同时对源于西方的学术也高度参与。在东京国立艺术与音乐大学小泉文夫纪念档案馆（Koizumi Fumio Memorial Archives 1987）的乐器收藏目录中，列出并以文字说明了大约 650 种乐器，这些藏品源于许多文化（不包括西方古典传统），依据标准的体鸣乐器、膜鸣乐器、弦鸣乐器和气鸣乐器进行分类，并在此基础上加入了电鸣乐器，由一家日本电子管制作商给出说明。东京国立音乐学院（Kunitachi 1986）的馆藏同样丰富，其目录采用了该体系的修订版，可能更具逻辑性，首先依据振动体的形式划分乐器（第 4 页）：块形乐器（massophones，振动体为固体，比如石头）；杯形乐器（cupophones，杯形振动体，如开口木鼓[slit drums]和响器[rattle]）；棍形乐器（clavephone，棍形振动体，如敲击棒和巴西擦击鼓[cuica]）；板形乐器（tabulophones，板形振动体，如钹，但也包括“簧片”乐器，并扩展到所有木管乐器，即唇簧乐器）；此外还有膜鸣乐器（鼓）和弦鸣乐器（弦乐器）。每一类都按实用方法进一步细分——打击、摩擦、弹拨、气流和电子振动。但在日本传统中，音乐家和知识界则按社会和仪式功能来划分乐器。卡托米则分析了爪哇乐器的几种分类方式，包括一种按材质分类的方案——铜、皮革、金属丝、木和竹——以及许多基于音乐功能和社会等级的分类。

有很多例外。一个社会究竟是否有乐器分类体系，以及选择何种体系，这取决于很多因素。在世界上各种本土文化中，乐器分类的典型方式是根据音乐的功能或也许是社会的功能。是否形成基于其他标准的乐器分类体系，也许取决于存在哪些乐器合奏。所以，阿阿人（‘Are‘are）——所罗门群岛上一个人数很少的社群——有大型排箫合奏，他们依据音乐和社会标准 385
（Zemp 1978）精细地划分乐器，而大多数美国土著族群通常人口更多，且风行歌唱的音乐文化，因此认为乐器分类没有必要。在黑足人文化中，乐器的术语源自它与仪式和社会的关联——比如，医疗鼓、疯狗协会鼓（Crazy Dog Society drum）（疯狗协会即担任部落警察职责的团体——作者附注）、医用管状响器（medicine pipe rattle）——但没有一个专门用于乐器分类的体系或术语。

在西方传统古典音乐文化中，在 1940 年代美国初中的音乐课上，学生们可以知道有弦乐器、木管乐器、铜管乐器和打击乐器，并且木管乐器包括笛子、单簧管和双簧管。这源于海顿、莫扎特和贝多芬管弦乐配器中典型的乐

器分类，而且，各大学音乐学院乐器系别的划分继续沿用这种分类法。可是在这些系中，非管弦乐器则很难找到自己的位置。竖琴和吉他当然也是弦乐器，但你找找看哪个弦乐系的主任是竖琴或吉他教授。钢琴属于哪一类？——弦乐，是的，它有很多弦，但键盘是被敲击的。巴西的拨铃波琴(*berimbau*)是一种乐弓，严格说来是一种敲击弦鸣乐器，但在北美却属于打击乐类别。就乐器彼此的关系来看乐器的分类，这样的概念也促使人们思考，如何就乐器同其使用者的关系（即演奏方式——译注）来看其分类。所以在英语、德语、法语以及其他大多数欧洲语言中，在乐器上创造音乐的动词是“演奏”（如英语 to play），这个动词也可以具有其他[关涉表演]的意义（如吹拉弹唱——译注）。在波斯，乐器是用来“击打”的（波斯语：“扎丹”，*zadan*），这似乎不仅对打击乐器、锤击的扬琴（dulcimer；即当地的桑图尔琴，*santour*），甚至对拨弦乐器来说都是符合逻辑的，也适用于弓弦及木管乐器。此外，还有乐器图像学这个领域，根据西巴斯（Seebass，见 Myers 1992：238）的说法，该领域尽管未得到充分发展，但它把描述乐器看作是传递不同时期和文化中有关音乐生活的信息，同时也是乐器符号学。在这个领域，各种各样的分类都是同样恰当的。

除了分类，我还要提一下乐器学的另外两个分支，它们与民族音乐学的基本原则相互交织，且都与历史相关。许多学者都投身于乐器史的研究——我是说所有乐器整体的历史，不单单是一件乐器的历史或一类乐器或文化的历史（这方面的著作铺天盖地），而是所有乐器的历史。只要肯定一个基本的假设，即：世界上或所有文化中的各种乐器都有某些联系，那么考虑进行这项艰巨的工作也就合情合理了。按照这种方法，库尔特·萨克
386 斯的研究最著名，我们前面已提到过他对乐器分类的贡献（而且在前面的章节中，也提到了他对民族音乐学发展的许多方面的贡献），而且人们常常说，他对乐器的了解程度可谓前无古人、后无来者。作为早期十分全面的一部乐器辞典（Sachs 1913）的编撰者，他承担了写一部世界乐器史的任务，为整个乐器领域提供了一个具有进化意义的框架。其中有很多有争议之处，但也蕴藏了不少智慧，并充满了启示的思想。有一点萨克斯并没有明说，而是从他的思想中流露了出来，即，“乐器”这个概念的界限是很模糊的，或许是最模糊的，无论在人类史的早期还是眼下都是如此。总有些东西既可被当作乐器，也可被当作别的东西，但萨克斯指出（Sachs 1940：25），最早的乐器是人的身体，可以拍击，也可以踩跺地面，这些方式产生了最早一批乐器。乐器还脱胎于人们身边其他现成的东西。有趣的是，在 2000 年左右，随着音乐家制作一次性使用的新音响工具，以及能发声的合成器和其他电子声源

被用于各种各样的信息传递，我们再次发现，乐器与非乐器之间的界限又变得模糊不清了。难道“乐器”作为文化中固有类别的概念，正至少逐渐从一个重要的社会[即西方社会——译注]中消失？

在博物馆里

库尔特·萨克斯，这个熟知世界上各种乐器的人，却从未亲身做过细致的田野调查。他的研究基于私人和博物馆的收藏，一些民族音乐学家的任务就是补充、分析和关注其中的许多乐器。这些乐器可见于各种各样的博物馆中：其中一些，如我们前面介绍的日本和布鲁塞尔的藏品，或伦敦霍尼曼博物馆（Horniman Museum），或密歇根大学的斯滕斯乐器藏品（Stearns Collection of Instruments）（参见 Libin 对主要藏品的介绍和编目，1992），都是专门加以组合的独立藏品，或是捐赠者捐出了一整套乐器，而后才扩充的。有些乐器则与艺术博物馆有关——最突出的是纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art）中的藏品，丰富而珍贵——这些都是将乐器作为一种视觉艺术品来收藏的。在这些机构中，乐器必须具备视觉艺术作品的资格才能被收藏，但有趣的是，在西方文化中，一些博物馆馆长和许多艺术爱好者认为，事实上乐器就是视觉艺术和设计的作品。但对民族音乐学研究来说，最重要的藏品还是在人类学博物馆，或“自然历史博物馆”，这 387
种现象基于一个荒谬但曾广为人们接受的假设：物质产品在某些文化中更多地归属于“自然”，而在其他文化中则更多地归属于“艺术”。但不必介意[这样的分野]。巴黎人类博物馆（Musée de l'Homme）、柏林民族学博物馆（Museum für Völkerkunde）、华盛顿史密森学会（Smithsonian）各个分部、芝加哥的田野博物馆（Field Museum）以及全世界类似的民族志博物馆的珍贵馆藏，都对理解社会、文化和历史中的乐器做出了重要贡献。博物馆的藏品越来越成为积极主动教育的核心。它们越来越多地提供了各种实物——包括乐器在内——的文化背景的信息，并有声像制品来阐明这些乐器的使用。其中许多都成为应用民族音乐学的中心及学科的延伸部分。

一个显而易见的事实是，这些乐器藏品中有许多都是诈骗来的、或以超低廉的价格购买、或甚至也许是偷来的，无论如何，这些获取方式都对当地的物质文化及传统造成了损害，那么，民族音乐学家对此又如何解释？难道不应该归还这些乐器么？正如人们对大型艺术品提出的建议一样——甚至包括埃尔金大理石雕塑（Elgin Marbles），它在 19 世纪被英国人从希腊[雅典]运到了大英博物馆。如将“国家圆筒式唱片工程”（National Cylinder

Project)中的一些录音“遣返原地”,就是这类建议的一例。

那么,应该把哪些乐器遣返原地呢? 在这里我们又遇到了边界的问题,我们在这几章讨论的许多有争议的问题都绕不开这个问题。此外还有本真性的问题。如果非土著人制作了美国土著居民的乐器,而且制作者与该社会有些特殊关联的话,那么是否应该陈列这件乐器? 如何确定个人或国家的所有权? 实际上,研究作为收藏机构的乐器藏品,对研究文化中的音乐的学者来说,其本身就是一项有趣的挑战。

第27章 你如何才能走进卡内基音乐厅？教与学

练习，练习，练习！

一位旅行者问一个百老汇的老观众(barfly)，如何才能登上著名音乐厅的舞台，他给出了如上面小标题这样巧妙的答复。但实际上有很多种方式都能让你走进世界音乐的卡内基音乐厅，而作为一个概念，“学习音乐”如“练习”一样，有很多含义。人们可以学习作品，或一种表演方式，或某种音乐体系抽象的基本原理。也许人们学习如何听赏音乐，也许学习一些诸如音阶这样的练习曲，或专供学习之用的小曲。当然也可能是学习人们一系列看法及各种社会行为。所有这些都可以化解为对某一音乐体系的学习，这一体系由很多的单元组成，那是音乐家——作曲家、演奏家、即兴演奏家——甚至在行的听众，需要通过学习掌握的。教学法设法将一个体系分解为一些基本的单元。在西方学院派或古典音乐中，它们也许是大、小作品，或更小的单元如和弦、独特的和弦连接或旋律中的各个音。 388

民族音乐学家历经很长一段时间后，才对研究音乐的教学方式，或曰音乐自身的传播方式——也可以这样说——产生浓厚的兴趣。据说，人们只能通过“死记硬背”的方式去学习没有记谱的音乐，而不去关注可能有意义的各种因素。但很明显，教与学这个研究领域对我们所关注的问题很重要，能够帮助我们理解一种音乐体系的本质，及其语法和句法，通过向从业者学习，可以发现某音乐文化——如个人或群体所展现的那样——一定程度上如何最终得以生存下来。而在实际的层面上，我们也许能懂得怎样学习外来音乐，同时也能懂得，如何与音乐教育者及其他实际运用民族音乐学成果的人相互促进。 389

世界上各个社会如何学习本土音乐，其中某些成员在专业方面如何获得高超技艺，他们的方式方法数量之多令人眼花缭乱。在某些地方，尤其是包括南太平洋的一些地区，儿童和青年都通过亲历音乐来了解本文化中的

重要元素及价值观，而成年人一直将这一过程持续到老年阶段(Ramseyer 1970：28－31)。在位于澳大利亚南部的伊尔卡拉人(Yirkalla)中，只有年长者才知道全部仪式音乐的曲目(R. Waterman 1956:49)，而在一些北美平原印第安民族中，人们年复一年地经历一系列武士社团[的活动]，每次都学到有关仪式和宇宙世界的新材料，这种教育一直持续到中年以后。也许每个地方的音乐都有这么一点文化熏染的功能，然而，我们即便意识到了这一功能对文化学习的重要性，却还没有太多关注人们实际学习音乐的方式，自然也就没有去关注某一文化中各种因素和价值如何影响音乐学习的方式。全面理解某种文化中的音乐，就应该理解当地人学习该音乐的方式及所使用的教材。

在当代西方文化中，有关学习古典音乐的方式有很多值得思考的地方。为了精通音乐，或只是为了知道如何更有效地学习，就必须重视音乐的复杂体系以及“学习”这一概念本身。许多美国人谈论音乐，都会不同程度涉及到教与学。很多音乐家以教学为生；尽管很多情况下并不是为了成为职业音乐家，许多人都会花时间和精力进行正规的音乐学习；出版的许多音乐书籍都是教学性的。我们密切关注的是人们上哪个老师的课，以及一般人如何学习。如果人们可以密切关注某一社会发出的所有的音乐之声，那么结果可以表明很大一部分人都是为学习(就某种意义的“学习”而言)而学习。而且很明显，练习不仅仅是为了学习，也是为了保持技术水平。

有关音乐学习，民族音乐学家还关注其他一些重要的方面。首先我们想知道，年幼的孩子如何掌握音乐的基本元素，为此，有一整套的研究(见Minks的概述，2002)能使我们获得一些认知，那些认知告诉我们生物因素和文化因素之间的相互作用。只是尚未弄清楚年幼的孩子如何学习本土音乐，以及在何种程度上他们所学算得上是“音乐”或“一种音乐”，在我看来，
390 部分原因在于就此进行的大部分研究中，“音乐”的概念完全来自于西方的表现形式。坎贝尔(Campbell 1998)对西雅图学习本土音乐体系的儿童进行了个案研究，从民族志的角度描述并分析了他们的音乐生活。

梅利亚姆(Merriam 1964:145－64)属于最早从总体上来看待这一问题的人，从那以后，教与学成为标准的音乐民族志的一部分，民族音乐学家对音乐如何教与学的问题越来越感兴趣，但也洞察音乐文化某种程度上进行自身传播的方式。那些投身于民族音乐学的音乐教育者在这个领域里起了重要作用。参考书目中包括了一些重要的概述，比如坎贝尔的《世界课程》(*Lessons from the World*，Campbell 1991)，民族志的记述(Berliner 1994；Kingsbury 1988；Neuman 1980)，音乐家对自己的学习经历带分析的记述

（比如 Mitchell 1978），以及一些针对民族音乐学家和音乐教育者的著作，他们想在供所有文化的音乐教师使用的材料中，把某一地方传播体系中的某些方面收录进去（如 Lundquist 和 Szego 1998，McCullough-Brabson 和 Help 2001）。

在这个大范围内，有许多问题需要我们思考。这里只提其中几个。最基本的是：在音乐传播中，人们实际上学到的是什么？虽然有理由认为，谱传或口传传统中的音乐体系几乎是作为一个整体来传播的，但在人们学习的东西中，肯定有些是最重要的，必须悉心传授，而其他东西则只是人们随意之中学会的，没有得到特别的关注或介绍。另一个问题是人们如何练习，当他们自学音乐时，实际上都参与了哪些活动，他们如何以及什么时候遵循老师的指导，如何协调教学和表演。与此相关的是特殊教材的使用与性质，这些教材——基础练习、练习曲和有关音乐技巧基本原理的讲义——旨在辅助人们的学习。此外还有教师的身份及其在社会和音乐中的作用。我们应该知道，在跨文化背景下，人们在幼年如何习得音乐，并且小孩子最初听到一种音乐体系，但还不能够模仿，这时他们如何理解它。还有许多问题，但大意是，一种音乐体系——无论整体上还是一个个组成元素——其风格、主要特征及结构都与人们教授它的独特方式密切相关。

每个音乐家都只参与“音乐传播”过程的一个方面——作曲、表演、教 391
学、制作、指挥等等——从这个角度讲，西方古典音乐文化毫无疑问是最专门化的音乐之一。它进而相当严格地将各种音乐家彼此区分开来。在美国，歌手甚至都算不上是音乐家协会的成员。独奏和室内乐小提琴家很少在管弦乐队中演奏。钢琴家要么以独奏为主，要么是伴奏，或是爵士乐队乐手。但对所有人来说，音乐教育的过程都是完全一样的。下面这个例子也许很典型。人们开始时学一件乐器（即便最终他成了一名歌手），并且几乎所有人都会在某个时段学习钢琴。钢琴课通常以练习曲开始，而对认真的初学者来说讨厌的是，他们必须首先弹熟所有调性上的音阶，并且练琴时总要以音阶开始，他们心里很清楚，即便以后成了钢琴大师，也不会减少对这些音阶的练习。在能稍微熟练地掌握一件乐器后，人们可能就该开始音乐理论的学习了，这个“理论”学科并非指一般意义上的理论，而是所要学的这类东西，不直接用于创造音乐声音，但却可适用于音乐活动的所有方面。直到最近，音乐理论几乎只局限于和声，并要从基本的单元——和弦种类学起。

无论是在乐器还是理论的教学中，人们一开始学的东西通常构不成音乐，必须熟练地掌握它们并加以扩充，以便让人识别出它是音乐的组成部

分。对音乐体系的展现采用了一种抽象的、有点人为的形式。所以，很少有哪部严肃的作品仅有音阶及和弦连接，如同人们刚开始上音乐理论课时所学习的那些基本元素一样。在西方学院派音乐中，老师首先要教授的基本上是理论概念及技巧练习，而非更高一级的单元——即实际的音乐作品。但在概括这种音乐教育体系的特征时，重要的是要意识到，老师也有专门分工，所以学生们在 4 年内要想读完音乐教育艺术学士课程的话，可能会有 15 位到 20 位老师，他们从事各种各样的音乐活动，掌握各方面的知识。

在世界大多数文化中，老师都是直接将作品——即严格意义上的音乐内容——传授给学生。但在西方学院派音乐中却不是如此。钢琴学生通常不向老师学贝多芬奏鸣曲，不是老师先弹一遍，然后让学生阐释他所听到的东西。而是，老师们往往更多只限于进行一般的观察，讲解技巧和辅助技巧
392 学习的材料，除此之外，让学生们从乐谱中吃透贝多芬，仿佛是在向作曲家本人学习一样。我把我们的教学体系看作是理论材料与实践材料的结合，老师在理论教学中发挥更大的作用。

学习基础材料

在南印度古典音乐中，情况也有点类似。西方音乐家通过钢琴和理论课来学习基础体系，而卡纳蒂克音乐的学生则可能通过接触声乐来学习，即使他们最终成了乐器演奏家。在老师门下，学生们要进行一长串的练习，这些练习体现了拉加和塔拉即旋律和节奏的特征，并将两者以各种各样的方式并置结合在一起。这些基础练习及一些简单的初级作品成为基本的单元，如节奏和旋律的动机，它们将在以后高深的作品中、更重要的是在即兴演奏中用到，而即兴则是音乐表演核心的主体。重点是要记住这些素材，它们使人能够进行即兴表演。印度作曲家和表演家所接受的训练明显相似，但作曲家创作——而非即兴表演——一些歌曲，比如南印度篇幅长大的克里蒂(*kriti*)，其结构与即兴有着共同特征。与之相反，在西方古典体系中，演奏家和作曲家的学习经历——至少部分程度上——是截然不同的。

西方和印度的音乐技能在学科概念上是一致的，都需要在某个阶段长时间练习音乐的基本材料，只把精力投放在不直接产生音乐表演的那些方面。即使即将演出肖邦作品独奏会，钢琴家们也会花很多时间进行音阶和基础练习。南印度歌手不会只花时间去尝试各种素材的结合与即兴，像他们在公众面前所做的那样，而是每天也同样花数小时进行从简单到复杂的练习。实际上，印度音乐家之间的相互评价，仅部分地依据他们在表演中所

展示的音乐技能，或对曲目的掌握，而在很大程度上还要取决于他们在训练中练习和学习的口碑，北印度人将这种专注于练习的口碑称为“里阿兹”(*ri-az*)(Neuman 1980:32-43)。“如果一个音乐家想赞扬另一个音乐家的天赋，那么他就会……从练习习惯的角度去赞扬他。”(1980:31)

而波斯古典音乐则与这两种文化相反。伊朗音乐家学习拉蒂夫，丝毫不差地记住老师的版本，这个版本与其他老师的版本也许相似，但决不会完 393
全相同。老师只关注学生是否能够最准确地重复他/她在课上演唱或演奏的东西，而不会解释拉蒂夫结构中的细节，但学生们需要学习这些[细节]以便能进行即兴演奏，即兴是现场表演中的主要活动。学生必须借鉴拉蒂夫的许多变奏样例，从中推导出旋律连接和动机的扩展和压缩，拉蒂夫的结构是即兴演奏过程的指南。人们认为学生一旦记住了这些拉蒂夫，便可以在没有进一步指导的情况下进行表演了。他/她已经学习了理论架构，现在必须即刻转入到即兴表演中去。而印度音乐家则不得不学习各种复杂程度不同的基础材料，这些单元逐渐变成真实的音乐。伊朗音乐家直接从学习——很详细、但只有一个概念性的层次——一步就跨越到真实的表演中。

与这三种高文化不同，那些没有音乐文献或书面理论的社会，我们对其教与学的详细信息知之甚少。传统上黑足人认为，人们能以两种相互关联的方式学习音乐：向超自然的力量，比如向幻觉中的保护神学习，以及向其他人学习。但理想的是向超自然力量学唱歌曲，因此，学习的概念与音乐创造的概念紧密相连。在幻觉中学习歌曲的方式——通常只听一遍——影响了人们在完全属于人类的语境下有关音乐学习的概念。在黑足人文化中，一遍可能意味着多达四遍，概念就这样生成了；但这一思想很重要，即：保护神只通过为你唱歌来教唱，人类老师也类似这样教唱。所以，一个避邪的圣包(medicine bundle)及其所附歌曲，通过一次仪式表演从一个人传递给另一个人，这时，新拿到圣包的人应该学习这些歌曲。今天，当人们互相学习歌曲并认识这样的过程时，他们会说速成学习令人向往，也当然可行，虽然这样的过程近来总是受到时时存在的盒式录音机的干扰。同样恰当的例子还有形式的标准化，以及作为教学手段，从第一乐句就能大体预见一首歌的展开过程。

不同程度地强调老师讲授的各种单元以及音乐体系的各个方面，有助于识别音乐的基础材料。很明显，在北部平原印第安人音乐中，歌曲开始的动机最重要，实际上能以此识别出歌曲，那些歌曲往往没有名称。另一方面，当我和一位伊朗音乐家研究拉蒂夫时，我听说，其中有些部分很重要，在 394
表演中能得到一定程度的强调，而尤其是它们能在拉蒂夫的教学中作为重

点给挑出来,这个事实很可能也反映了伊朗文化中特别重要的一些思想。我的老师经常强调,达斯特加中那些往往脱离常规的部分非常重要,而在伊朗文化的其他方面,有时人们也特别重视脱离常规的事件和行为。同样,西方的音乐专业学生所学的理论体系也大体上基于他/她的曲目中的一个特别部分,即1720～1900年间的曲目,这强有力地表明在我们的音乐经历中,什么是最重要的,而有趣的是,这种态度与我们对创新的重视恰恰相反。我们当然能意识到,在音乐创造中旋律和节奏最主要,但音乐理论却总是强调和声,这个事实表明,也许在所有能使我们的音乐成为一种不折不扣的艺术的事物中,和声体系是最重要的因素之一。

如果我一天没练习……

能告诉我们音乐中重要信息的不仅是人们传授了什么,还有涉及到学习的活动。练习几乎是一种普遍现象。人们通过阅读了解到印度、波斯和欧洲音乐家的超常精力,他们终生不渝地每天练习8个小时。如关于爵士音乐,伯利纳(Berliner 1994)论述爵士乐的权威著作其中大部分篇幅都是关于复杂的练习程序。西方艺术音乐演奏家有许多练习技巧。必须时刻警觉:据说,波兰钢琴家帕德雷夫斯基(Jan I. Paderewski)说过:如果他一天没练琴,只有自己知道;两天没练,乐评家就会发现;三天没练,观众也能听出来。标准的练习是重复大量训练性的材料——音阶、基础练习以及练习曲。许多音乐家只有练习过一遍上述理论材料后,才愿意演奏"真正的"作品。这些"理论性"的音阶和基础练习,其功能也许不是非常明确,但这种热身的概念无论从心理上还是身体上来说都非常重要。在印度,音乐家们有一种类似的练习方法,日常的反复练习几乎成了宗教的教规,而这些练习作为即兴的基础材料的功能也愈加明晰。其他地方也是这样,根据马雷尔(Maraire)解释,在津巴布韦的肖纳人(Shona)中,正规演出的开始部分也是一种热身。
395 在西方古典音乐中,人们似乎未能对教学中的练习部分达成很多的共识。一些老师依赖练习曲集来指导学生进行练习;其他老师则似乎是在陪学生一起练习——上课主要是在老师指导下练习,起个示范的作用;还有其他一些老师,完全依靠学生自己的个人特性。

有关练习的第二方面,西方学院音乐家努力去记忆那些也许不必记忆的东西,主要为了展示他们对音乐材料的吸收能力。人们也许会认为,记谱的发展明显有反作用。第三方面,从音乐中抽离出短小的段落反复练习的习惯,说明在西方音乐中,我们已经形成了对技巧娴熟的巨大压力。确实,

西方音乐会在很大程度上是心理能力和灵巧度的练习。做一些高难度的事,以及将音乐当成手艺的思想高度发达。在印度也有这样的思想,但程度要比伊朗低很多,因为在伊朗,波斯拉蒂夫即兴的传统必须慢慢地学,也因为这种音乐在本质上具有哲学意义和神秘意义。将西方记谱体系引入伊朗音乐一直颇具争议,部分是因为,虽然它让人们能够迅速而有效地学习拉蒂夫,但这却冲击了人们的信念,即:音乐本身是供人们思考的。比如,努尔-阿里·汉(Nour-Ali Khan)每周只愿意教给我一点点东西,说重要的是我要经常演奏,进行全方位的审视、聆听、研究和思考。也许,沉思能促使学生们学会理解拉蒂夫的结构如何教会他们即兴的技巧和概念。

对美国传统的土著歌手的练习方式我们又了解哪些呢?现在,帕瓦仪式鼓队歌手在排练技巧方面堪比主流的流行音乐团体。但更早的时候情况是怎样的呢?事实表明,那些文化——认为为了宗教仪式的灵验而精确地表演音乐很重要——也要求系统的练习和排练,并用竞争的眼光来看待。据说,纳瓦霍人和北部太平洋海岸的印第安部族就是这样(Herzog 1938:4,1949:106-7;McAllester 1954:76-77;但也参见 Frisbie 对西南部各种文化的讨论,1980)。排练很必要,出了差错要受惩罚,如果在仪式上出了错,那么整个仪式或部分仪式就要重来一遍,以确保仪式灵验。一些北部的平原民族就不这么拘泥于形式。他们基本上在幻觉中学习,并供个人之用,音乐与个人及私人仪式有着更紧密的联系,因此,社群对音乐表演的掌控远没有那么发达。显然,人们在幻觉中学会一首歌后,就会回到营地,以便有机 396
会进行演练或表演。无疑,实际的作品在他的归途中生成;这时,从幻觉的高度紧张中获得的灵感得以合理地理解。实际上此刻他也是在进行练习,并且已做好了为部落其他成员表演的准备。但既然音乐主要是一种个人的、或具有个人特性的活动和体验,所以就没有进行任何的系统练习,而且也不太关注表演的准确性。正因为作曲和学习是两个相关的概念,所以创作过程和练习过程就重合了。

将西方的记谱引入到许多非西方文化中,伴随着或也许引发了练习[习惯]的改变。长久以来,在亚洲各社会中使用的各种记谱法(Kaufmann 1967)很少再用于表演中读谱了,而是作为音乐学术讨论的参考,也许更多是对其一种辅助(Hickmann 1970:45-47)。主要在 19 世纪和 20 世纪,与西方音乐的传入同时,出现了以读谱方式学习音乐取代以聆听方式学习音乐的思想。在伊朗和印度,对依赖记谱持批判态度的音乐家明白,记谱不仅仅是一种操作上的便利,它的使用还会引发音乐体系的根本性改变。

古鲁和精灵

人们也许期待记谱法能得到充分发展，以便学生能够学习整个音乐体系，而无需聆听也无需其他人的介入。我们尚未达到那个目标，并且在世界各地，音乐学习差不多也确实是一种师生间关系密切的经历。音乐老师的身份、社会角色和教学方法是社会—音乐体系中的重要部分，民族音乐学家直到晚近才详细描述一些事例（参见下列著作：Bakan 1999；Berliner 1978，1994；Danielou 1973；Nettl 1974a；Neuman 1980；Tracey 1948；以及 Mitchell 不寻常的方式 1978）。

有趣的是，许多文化——包括本章中举例的那些文化——都将演奏的音乐家与教学大师区分开来。当然，普通的音乐家也确实从教，但最优秀的教师往往能吃透教材但未必擅长演奏。实际上，许多社会都有专家型音乐
397 教师的概念。当然，在西方音乐中，有一大批专职人员几乎只从事教学。演奏家和作曲家通常不太尊敬他们，将其贬低为在实际表演领域中未获成功的人，因而降格去教学。实际上，社会并没有亏待他们。有趣的是，教师的收入要高于大多数演奏家，教师拥有演奏家与作曲家所没有的职业安全感，所有这些可能都与轻音乐而重教育概念有关。从更广泛的角度来看，这可能是由于在我们的文化中，传播传统要比发展传统更为重要。

印度也是这样，优秀的教师未必是优秀的演奏家，但他们却凭专注于练习（即“里阿兹”，*riaz*）而声名远扬。对于演奏家来说，与一位高水平的教师有关联是很重要的，也许重要性胜于其他方面。在印度音乐会上作介绍时，常常会提到师徒的传承谱系关系，而且如果表演者继承了老师的“嘎拉纳”（*gharana*，即某大师拥有一批弟子群体——译注）传统，就会受到称赞。因此我们很有趣地发现，在近期的西方文化中，印度“古鲁”（*guru*）的概念逐渐开始象征献身于学习和教学的思想。在印度，“古鲁”（最初与印度教有关）和“伍思达”（*ustad*，源于穆斯林）这两个词实际上运用非常广泛。这两个概念不再局限于宗教群体或族群，而且在实际应用中差不多可以互换。但是他们代表了教学概念中的两种方法（Neuman 1980：44－45），并都应用于同一人身上。“伍思达”这个词最好译成“大师”甚至“教授”，它象征着一个老师的专业技巧、音乐能力和知识。“古鲁”（似可译为“导师”——译注）这个词则象征了老师对学生的塑造作用，不仅指导学生的音乐学习，还培养学生选择合适的生活方式，吸收作为文化一部分的音乐。

在印度古典传统中，人们必须有特别之处才能被看作是音乐家。随着

现代西方音乐教学法在20世纪逐渐得到运用，[印度的音乐教育]形成了两条路线。一是按传统模式，跟随古鲁/伍思达学习；另一是去音乐学校，在音乐学院的氛围中呆上3年，学习各个教授的课程，拿个文科学士。后者也许因为丰富的知识和精湛的技巧而得到人们的称赞，但那些按传统模式教育出来的学生却一点都不尊重这类现代科班学生。他们似乎缺少与权威人物之间密切的个人关联，这种关联不单单来自音乐。

正常情况下，音乐教师也是人，但有些教师，如印度音乐史上的一些人， 398
成了神话人物，成了故事中获得惊人成就的主人公。阿劳丁·罕(Allauddin Khan)这位伍思达是北印度古典音乐的当代之父，据说他精通80种乐器。另一个音乐家据说每天不间断地练习16个小时。当然还有很多传说，说音乐家能通过控制拉加来影响自然和历史进程。有关音乐力量的故事几乎到处都有，我们都很熟悉西方[弹唱诗人]俄耳甫斯(Orpheus)和[莫扎特《魔笛》男主人公、魔笛手]塔米诺(Tamino)这样的神话人物，但在印度，人们似乎格外强调优秀教师的影响力。然而在其他文化中，我们发现音乐教师直接就是一个超自然的人物形象。我们知道，平原印第安人向幻觉中出现的神灵学习歌曲，所以歌曲传授这样的概念——虽然不是过程——在民俗和神话中特别突出。

但在当代黑足文化中(正如我1960年代所经历的那样)，古鲁模式培养出来的人熟知古老的传统，但不在公众场合表演，而其他模式培养的人则为社群舞蹈伴唱，两者之间有明显的区别。伯利纳(Berliner 1983:136-45)描述了津巴布韦肖纳人拇指琴演奏者，具有超自然的老师与人类老师二者混合的体系。人们认为，神灵在梦中鼓励学生和演奏者，也教他们乐器的演奏及曲目。肖纳人的人类教师有很多教学方式。一些人(出处同前:140-41)将音乐分解为一个个乐句，一次教学生一个乐句。其他人教拇指拨弦，也是一次教一个手，然后再将双手合起来教。伯利纳强调有一种并不严密的常用方法，那种方法只是坚持方法合适就行(任何合适的方法都可以)，还坚持要培养良好的记忆力。方法的多样性必定同肖纳音乐家传授乐器和曲目时所用方法的高度个性化有关。这再次证明，音乐体系源于教学方法、反过来也决定着教学方法。

多元音乐的文化或多元文化的音乐

研究世界各民族传授与学习音乐的方式，引发了民族音乐学与我们(在美国主流文化中)的音乐教学方法之间的关系问题，也引发了我们思考多元

文化的概念，以及学校向儿童展示文化尤其是艺术的方式。关于这一课题
399 有大量的文献，我不做总结，只想简短地描述两个有助于我阐明问题的个人经历。根本的问题在于：是否我们——以及我们的孩子——被划分成许多社会群体，每个群体都有各自的音乐，一种多元文化的音乐，或是否把我们描述成拥有多元音乐文化的社会会更好一些呢。这是我们所熟悉的主题：一个单一音乐的世界，还是一个由各种不引人注目的音乐组成的世界——哪种方法对我们更有帮助，能让我们获得更清楚的认识。

几年前，我例行了一次年度之行，对此我总是很满意，但也总要准备有几天会怯场。我造访了女儿一年级的班级——她是小学老师——上了一堂一小时半关于美国土著音乐的课。当然对我来说，看到在我眼里仍是小姑娘的女儿如今成了经验丰富、负责很多方面的教育工作者，感到很有意思；而对孩子们来说，想象他们的(他们眼中的)中年老师有一位了解她童年的父亲，这也是件很有意思的事。但她为什么叫我来上课呢？班上没有土著美国学生。但肯定有美国其他少数族裔的学生，可那是理由么？教学大纲中有一部分是有关美国土著的单元，但她不是音乐老师，却担负着引导学生们树立正确的音乐态度的任务(或者是三“B”[即巴赫、贝多芬和布拉姆斯——译注]，或者是“世界音乐”)，但为什么是音乐态度？对我这样一个非土著，没受过给小学生上音乐课的训练，去上这样的课合情合理么？说我教土著音乐仅仅是由于存在着土著音乐，并且与其他事物一样值得我关注，这个理由充分么？

那么教什么呢？许多音乐教课书都提供了素材及相关方面成熟的讨论，但对我来说，我的目的是将自己的经历和背景介绍给学生。我可以放录音，但时间不宜过长；我可以教孩子们唱一些歌，但到最后，他们听起来一点都不像是土著美国人在演唱；我还可以解释有关音乐风格的一些基本的东西，但那对一年级的学生来说要求太高了。我们可以模仿一些行为，学一种赌博游戏或“跺脚舞”(Stomp Dance)的歌曲，或举行一个小型的帕瓦仪式。这些行为将体现出有关音乐风格的一些东西，还会体现一点点有关音乐对文化的贡献。

实际上这些我都试过，没有一个成功的，但也没有彻底失败的。令我惊讶的是(但坎贝尔进行了更广泛的描述，见 Campbell 1998)，学生们很快就能学会简单的歌曲和少许典型的舞步，并且至少有些学生能区分出平原印第安人音乐中阶梯式下行的旋律轮廓，以及纳瓦霍印第安人旋律中的波状起伏。但我想知道，他们到下周是否还能记住任何东西——如识别旋律轮
400 廓，知道跺脚舞什么样，懂得歌曲在崇拜仪式中很重要，并说出鼓、响器和笛

子是主要乐器。

可能我女儿不这么想，而是认为从现在开始的12年后，在大学的世界音乐课上，他们中也许会有那么一两个自言自语道："哦，是的，我记得在小学一年级时就学过。"所以我不确定我的努力有多大价值，但从头到尾，我一直怀疑我的使命——显然不是文化使命，而是明确的音乐使命。我思量着，是否应该尽力说明这种音乐真的像"我们的"音乐那样容易理解和掌握，无论"我们的"音乐是什么。若那样的话，要不要使这些音乐更加完整，附上英语歌词和伴奏呢？也许更合理的是：强调这种音乐真的很"不同"、很"奇怪"，指出如果不做大量练习的话，我们的嗓子就真的无法唱出这样的歌，而且你可以说，这类歌曲酷似一种不同的语言。我是否更应该告诉孩子们，"这与你们所了解的其他类别的音乐真的很像"，并把跺脚舞比作他们知道的"一领众和"的游戏，将仙人掌歌曲的音节比作"特拉—拉—拉"或"哎—伊—哎—伊—哦"？或者我应该不断指出这些歌曲如何与其他活动——如仪式和娱乐活动相结合？我还在想，如何向一年级的孩子提出诸如族群性（ethnicity）等概念、诸如"这是谁的音乐"等问题，以及比较的有效性？最重要的是，我如何才能避免让学生以为，这种音乐很有趣，仅仅是由于它与美国土著有关，而巴赫先生和莫扎特先生的音乐之所以伟大——孩子们听说过他们——则是因为人们永远都喜爱他们？最后，这些生机勃勃的一年级学生并没有觉得这种音乐很奇怪，并没有怀疑它是否像音乐，而是理所当然地认为这就是美国土著的音乐，与他们自己的音乐不同，但却可听可唱；他们完全打消了我的担忧。

这次经历所引发的问题——我在大学里教世界音乐课时也总能遇到：世界音乐课的教师必须确定，这门课对世界音乐的基本定位到底是将其大体上看作是一个体系，所有学生无需太费力就能理解；抑或这些音乐是一组互相独立的音乐语言，其中每一种都需要学生花很大的精力去学习，却永远不可能彻底掌握，局外人也无法完全了解它在文化中的作用。如果我有时间和专业知识的话，那么我本该对女儿的学生采取如下的教学方法，即主张：在任何社会中，教授和传播音乐的方式都是音乐文化的组成部分。所以，在想到如何教给一年级小朋友一些基本知识时，我真的应该采取土著美 401
国人——我所展示的正是他们的音乐——传授音乐的方式。

五年级学生的合唱队以及表征的政治

那年12月显然是我巡访家乡各公立学校的月份，因为我还有机会听到

我女儿五年级学生在音乐会上的合唱表演。表演非常成功:孩子们热情高涨,而且明显是下大力气学习了很多歌曲,显而易见,他们的老师既要求严格又和蔼可亲。严格说来,孩子们成就颇丰。音准、节奏与声音组合效果都很不错。依我看,他们在"规范"和音乐技能各个方面都得了高分。但这项活动的通告上写的是"许多国家的音乐",而且在12首歌曲中,一首据说是南非歌曲、一首以色列的、一首加勒比海的、一首古英语的以及一首墨西哥的。还有一首歌曲题目叫《来自世界的问候》(Hello from the World),其中穿插着多种语言的问候。旋律基本上都是特意为学校音乐教育而创作的。我自问,这套曲目在以何种方式传授世界音乐,它们在何种意义上是多元文化的。南非和加勒比的曲调与美国学校的主流旋律模式有点不同,但它们也用钢琴伴奏,但连个小三度都很少听到。歌词自然是英语的。孩子们并没有了解到不同的文化有非常不同的音乐声音。在我看来,[通过这些曲目]学生主要能了解各种文化都有自己的音乐,所有这些音乐都值得人们的尊重,而事实上它们的声音则大同小异。社会目的达到了,音乐目的——从孩子们学习西方音乐并为父母表演这个角度讲——也达到了。但世界的音乐多元化这样的目的是否也达到了呢?

我不知道这种事情在美国有多么典型,但我令我印象深刻的是:这与近来我们一直在课堂上教授的"世界音乐"有类似的方面,但与以前的课程不同。问题在于,我们是把世界音乐看成当代世界的一部分来展示,还是主要将其当作一种历史现象?民族音乐学家习惯在措辞中使用(如民族志那样的)现在时态。我的学生在描述她两年前所观察过的一个仪式时说"他们现在做这个"、"他们现在演奏这个",而不是"我以前听说过"。这引发出两种与之对立的含义:(1)我们对过去没有要求,它无法再现;(2)我们所研究的社会是静止的,一成不变的——或也许在概括一种文化的特征时,我们只关
402 注那些恒定的因素。我们观察现在,并分析它们即刻发生的过程和变化。那可能意味着我们在介绍美国土著音乐时应该关注的曲目是流行音乐,如卡洛斯·纳卡伊(Carlos Nakai)、吉姆·佩珀(Jim Pepper)和齐特(Xit)等人的音乐,以及跨部落的帕瓦仪式歌曲曲目。

这些都引发了一个更基本的问题:土著美国人希望人们以怎样的方式表征(represent,或"*表述*"、"*再现*"——*译注*)他们。他们中有些人当然会强调介绍此时此刻的状况。其他人则可能希望我们局外人懂得:以前的音乐曲目繁多,一些曲目只有少数几个人知道,应该得到保存。但保存是否就意味着只为少数人专有,或作为一个整体遍布美国乃至全世界?我们是否让学生们感到古老的仪式音乐才是"真正的"美国土著音乐,而近期的流行音乐

只是一个骗人的玩意(subterfuge)? 或者再问,我们是否应该提出,美国土著居民从很早开始就有简单的、无和声的歌唱音乐,但他们一接触到更高级的西方音乐就将其摒弃,然后创造出自己的西方音乐的版本? 我们应该鼓励那种观念呢? "国际音乐教育协会"(The International Society for Music Education)尽了很大努力去研究这一问题以及相关问题,但所获不多(参见Lundquist 和 Szego 从跨文化及多元文化角度所作的分析和书目,1998)。

在我们的教育体系中,西方音乐的标准是古典音乐。确实它存在于学校的课程中,有简化的版本和作品,有时也认同摇滚和爵士的方向,但在其背后——我们不要自欺欺人——居于中心地位的正是日常练习的古典曲目,我们用之来向学生展示西方文化的理想。我们应该问问,这种结构对我们展现世界音乐产生了怎样的影响。

我与伊朗音乐家谈论,在美国的音乐教育中,他们想让我们以怎样的方式表征他们,他们答曰,毫无疑问,应该表现他们的古典曲目和表演实践。他们还提到乡村民间音乐——是的,但人们对它感兴趣基本上是由于它养育了古典音乐,这种观点与几十年前许多欧洲音乐家的观点相似。我不知道这种思想是不是从欧洲传到伊朗的,但实际上我很怀疑它来自欧洲。这一思想之产生,倒是由于古典音乐当时开始被明确看作是国家的产物和象征——实际上是巴列维(Pahlavi)王朝的文化政治的一部分。民间音乐被称作"地区"音乐,每个地区的特点都不同。而古典音乐则结合、突出了波斯文化。但没人提到过流行音乐,它最不符合伊斯兰音乐传统,因为它以人们不喜欢的方式,将世界上的各种音乐与伊朗音乐混合在一起。但显然,人们还 403
是很喜欢流行音乐。

我们现在处在一个何等复杂的境地! 从小学教学这种与音乐毫无关联的事,到多元文化与[西方]标准文化(standards)之间有关世界的性质、有关多元文化的性质的争论,从幼儿园到中学毕业莫不如此。从世界音乐作为大学课程的边缘部分到将其置于中心地位。从一些观念如:音乐世界就是一组音乐,或者作为一种通用语言,再到另一些观念如:各种微型音乐(micromusics,*指主流文化中处于边缘的亚文化——译注*)的概念,以及音乐作为个人身份的象征。那些观念已经在音乐教育的各个阶段反复试验多达半个世纪了。

我们尝试过在小学和大学教育中双管齐下。我们想让学生们意识到音乐世界的丰富多彩,对多样化产生惊奇之感,但我们也想让他们觉得"我能以自己的音乐知识来演唱那首非洲歌曲",或者"经过几个半小时的课程后,就能演奏佳美兰"。同样,再多想想:"很久以前,刚出现录音的时候,世界很

多音乐听起来都很怪,但现在大部分听起来都很熟悉,它们使用像我们的全音阶这样的东西,并很快采用功能和声与伴奏旋律这一模式。”我们遇到了(在小学一年级及大学里)应该强调哪一端(指类似和差异——译注)的问题。

有关这一主题的文献,伦德奎斯特和塞戈(Lundquist 和 Szego 1998)的总结提供了很多视角,都相关于在西方及以西方为导向的音乐教育体系中如何教授非西方音乐。但最终对我来说,正是多样性,以及与我所熟悉的声音、与我曾经认为是常态的社会背景和观念所不同的那些较大的差异,让我对世界音乐产生了兴趣。所以,我造访女儿一年级的班级时,这样对他们说可能会让我更舒服些:“噢,难道这种声音与你们以前听过的没有什么不同么?这不是很有趣么?”而不是说“这是一首美国土著歌曲,你们很容易就能学会”。我希望我们各年级的学生,首先能在广泛的文化、历史和音乐空间中给自己定位。我认为,对全世界的音乐思想、音乐声音那难以置信的多样性怀有好奇心,这种态度对孩子的老师以及每一个孩子来说都是很有价值的。

第28章　在这里我自己成了外人：女性的音乐，音乐中的女性

我们何以化那么长时间才走到今天？

在库尔特·魏尔(Kurt Weill)的音乐剧《维纳斯之触动》(*One Touch of* 404
Venus)里，一个百货商店的人体模特后来成为爱之女神，她抱怨美国男人不理解女人，一直喋喋不休地自我解释道："在这里我是陌生人。"(该音乐剧主要唱段之一——译注)其言外之意是在问，男人和女人，或也许还有来自不同地区的人，是否能互相理解。在民族音乐学过去一百年所经历的各种范式转变中，我认为在进入21世纪之时，其中有两个发展都针对以前不为人们理解的陌生范畴(estrangements)，并都对确立学科的主导方向起了很大作用。一个方面是认识到，将性别(gender，指社会性别，下同——译注)理解为个人身份的一个因素，从社会的所有方面理解性别关系，这对诠释音乐文化是很重要的；这与第二个方面的认识密切相关，即在所有社会及某个社会的所有群体中，音乐中几乎所有的关系和发展的具体表现，都可被视为权力(power)关系(即强势与弱势、中心与边缘之间的不平等关系——译注)的一种功能或表达。在民族音乐学的发展中，这些认识于1970年代和1980年代早期似乎突然间变得势不可挡，当然它们有更悠久的历史，只是近来才成为民族音乐学话语最前沿的论题。我将它们一并提出是因为男女间权力分布不均，并且我们意识到，在各种已知的社会中，男人几乎普遍以不同方式、不
同程度控制着女人。这些认识的发展所产生的结果是，我们(民族音乐学 405
家)更多地了解了女性的音乐创造(musicking)，而早先则想当然地认为，只有男性的音乐创造才是有意义的，或者音乐行为在性别方面基本上是中性的。但这些认识也使我们质疑一个重要的基本假设：即文化的基本同质性，按照这些信念和概念，某一社会中的所有成员都多少享有某种平等的地位[实际则不然]。

本章简短地概述音乐及音乐生活中的女性以及女性生活中的音乐这个

广泛的论题。该论题的构建有赖于“权力关系”的概念，有赖于生理性别(sex)与社会性别(gender)之间的区别——一个是生物学上“给定的”，一个是“基于文化上特定的性别意识形态、由社会构成及维持的男女性别格局”(Koskoff 1987:5)。我们要问：在如何理解、创造、诠释，以及如何以民族音乐学家身份来研究音乐等方面，男女之间是否必然存在差异；男人和女人是否确实都是同一文化的一部分，或必然互为“陌路人”；还有，在世界上各社会中，男女性别的各种格局在音乐方面的影响。这些都是女性研究、性别研究以及女权主义理论等学科或领域的基本问题。对于民族音乐学来说，这些领域设法解决、诠释并一定程度上修正了女性作为学者和音乐创造者的边缘化问题。然而现在(或过去)被边缘化的不仅仅是女性，这些问题也可置放在更广泛的语境中，包括其他独特的群体——如可以想到儿童和同性恋群体，然而在这方面，各种少数群体也都与此相关。但本章主要关注的是音乐和民族音乐学中的女性，以及对她们的歧视、排斥与她们的独特性之间的相互影响。

以下是我们关注的一些非常普遍的问题，这些问题既应该针对特定社会来回答，也应该针对普遍的“人类社会”来回答：(1)在世界各音乐文化中，女性担当了什么角色、作出了什么贡献？(2)各地女性的音乐生活是什么状况？各文化间是否存在任何规律性？(3)女性作为一个独特的文化群体，以何种方式影响人类社会所有音乐生活的发展？(4)在一个社会中，男女关系的性质如何影响音乐？(5)女性怎样用音乐来回应男性的支配？(6)音乐如何使两性间相互影响？(7)这个问题也许过于简单：女性的音乐听起来是否与男性的不同？但这一范畴的另一面是：(8)女性在研究民族音乐学时是否存在特有的方式；即，由于独特的训练、背景和关注点而使女性往往偏爱某
406 些特定的问题、方式和方法？这个问题使我们在试图理解社会中性别问题时受到双重约束，因为在那些社会中我们首先是陌生人。此外，还存在研究和抗辩行为(advocacy，*人类学中指为所研究的社会辩护、争取权益的行为——译注*)之间的关系：如何用我们所获得的知识来改进世界？

当然，按理说女性创造了世界上一半的音乐，但民族音乐学家(音乐史学家也是如此)长期忽略了这一事实。原因有很多：比如，女性在历史的规范中甚至在当下西方音乐文化的规范中那种多义性(ambiguous)的角色——这是我们思考其他音乐的出发点——此外还有，女性的这种角色对各种理解的影响。直到近期，人们对研究音乐生活中性别间的相互影响都缺乏热情。可能果真如一些人所提出的那样，有关女性研究和性别分析的文献大量涌现，导致了某种与“学术话语主流分离”的倾向(Sarkissian，见

Myers 1992:337)。但在大多数民族音乐学家看来，女性的音乐创造以及对性别的阐释已在我们领域中起到了重要作用，这绝对合情合理。于是，我一面思量我们领域中从前的文献体系——几乎一个世纪的文献，其中并没有正确地看待女性对音乐的参与，另一面着眼于世界的各种音乐，看到近期的大量文献都试图纠正这种局面，我不禁要问："我们何以化那么长时间才走到今天"?

各种相互影响的综合体

显然，原因之一便是男性统治的长期存在。而另一个原因则源于在个人生活及一系列复杂的相互影响中，构筑性别角色和音乐角色的方式纷繁多样。民族音乐学文献描述了世界上男女之间有着多种不同的音乐关系，其中一些反映了两性身处于全然不同的音乐领域和社会领域，而更多的文献则表明，女性的音乐文化是男性音乐文化的某种延伸。我尚未发现有记载说哪些社会的男女能完全平等地参与音乐生活。所以，从一般到特殊，接下来我们举一个小小的个案研究，来诠释音乐中两性之间相互影响的复杂性。

我花了很长时间才意识到，在我生活的文化里，女性是音乐和音乐学领域中受歧视的对象。幼年在家中，母亲是钢琴家，祖母一边烹饪一边哼唱轻
歌剧的旋律，而保姆则教我捷克民歌。我察觉到，爸爸的大部分时间都用来 407
阅读或给秘书安排任务。那么很明显，女性是音乐的权威，音乐是女人的事。这究竟是把音乐的地位贬低为"女性的工作"(这方面的讨论可参见 Susan Cusick，刊于 Cook 和 Everist 1999:472)，还是将女性的地位提升到提供一种生活乐趣的角色? 或者那有助于证明我的看法——音乐具有一定的亲切感?

后来我又了解了一些男性作曲家，如巴赫和莫扎特;但他们不是真正的"男人"，而只是包含了很多作品的名字，并且无论如何我无法见到他们。但不久后我被送到一对小提琴家夫妇那里去上小提琴课，那位妻子成了我的老师，因为较之她更杰出的丈夫，她更适合教小孩。后来我发现我最初的看法是片面的，我渐渐学会去观察，发现音乐生活确实是被男人主导的。但且慢:我妈妈曾因"像男人一样表演"而得到称赞。然后，在学校再待一段时间后，我发现，在小学这样的社会环境中，女孩子(或就女孩子而言)比男孩子更易忍受课后练习小提琴的生活。但到了七年级，恰恰是男孩子渴望具备独立的音乐素养，诸如参加声音刺耳的舞曲乐队，模仿演奏汤米・多尔斯

(Tommy Dorse，1905～1956，美国流行乐队乐长及作曲家——译注)专辑中的流行曲。而10年后，在音乐学校里，女人唱歌、弹钢琴和拉弦乐(当然也包括男人)，但只有男人演奏铜管乐器——而且重要的是——学作曲；而两位学作曲的女学生则遭到了人们怀疑的眼光。即便如此，我还听说，有时，规模较小的男子学院甚至都没有音乐系，因为这些都是城镇另一边的女子学院所开设的——音乐是“女性的工作”。

我不知道在我们的文化中——即在跨越20世纪中期的西方文化中，自己是否算得上是陌生人，但如若不是，那么我的那些经历表明，在分派男女音乐角色方面的那种多义性(ambiguity)达到了令人惊讶的程度。很明显，男人和女人不做同样的事情(过去也是如此)：于是对于儿童来说，音乐是“女孩”的事情，但若涉及到冒险的事，那更多是“男孩”的事。人们向女老师学音乐的基础。男人和女人掌控不同的声音，在表演尤其是教学中，扮演着不同的角色。即使在20世纪的欧洲文化中，男性和女性过着相对类似的生活(与许多其他社会相比)，可差别也很明显。一个来自遥远行星、希望作些归纳的民族音乐学家也许会得出结论，西方社会中的音乐是由男性“创造”、女性“传授”的。但他也可能发现女人比男人更多地参与音乐。无论怎样，音乐和音乐文化都是我了解我们文化真谛的重要方式。

408 我的经历大体上反映出许多民族音乐学家通过案例研究所得出的结论。社会利用音乐来传授、象征和强化性别关系；音乐常常是社会关系的中心。有几个突出的例子：在阿尔巴尼亚普雷斯帕人(Prespa Albanians)文化中，休格曼(Sugarman 1989)认为，演唱风格和运嗓方式对男女融入自己所处的文化(enculturation)非常重要，并指出(1997)在婚礼仪式上，性别关系以及社会的组合，都是通过演唱和音乐风格来协调(negotiated)的。安东尼·西格(Anthony Seeger 1979)描述了苏亚人文化中的音乐和社会交流的体系，也许，男人只能通过特定的歌曲体裁对无法直接面对面的姐妹或妈妈说话，这些歌曲由几组男人齐唱，但齐唱的方式可使其家属听得出他们每个人的声音和演唱风格。

田野工作者和录音师的身份是一个重要因素。这里有一个相关的例子。凯瑟林·埃利斯(Catherine Ellis)描述了澳大利亚土著居民中一个只有女性参加的仪式，这是她研究的开始(1970：101)：“最初接触安达加林贾(Andagarinja)妇女仪式是在1963年，地点在奥古斯塔港。女人们非常害羞，迟疑着不愿表演。建议她们演唱的并不是我，而是她们的丈夫。这些丈夫都很熟悉歌曲集的概念，并意识到女性搜集者以这种方式保存女性歌曲的价值所在。起初，妇女们演唱(很多咯咯的笑声点缀着她们的歌声)，男人

们站在一旁鼓励她们，并为歌曲作解说。只唱了一部分后，女人们便独自走向我，并问我是否愿意与她们一起离开营地，她们在外面可以为我演唱一些私密的歌曲，而不用担心被男人们偷听到。”

在20世纪中期的黑足人中，音乐关系似乎非常复杂。女人们在公众面前可能几乎不怎么唱歌（我的受访者将面对公众演唱视为无礼的表现）。我听说，她们有些自己的歌曲（其中一些可供男人演唱），但她们常“帮助”男人，并且似乎熟知——尽管不经常演唱——许多男人的歌曲。然而我听说（也在书上看到过）在带有音乐的仪式中，女人们是重要的操办人，据神话传说她们推动了歌曲的产生。但1980年以来，女性在帕瓦仪式曲目中变得很活跃，以少数群体的身份参加了许多鼓[演唱]队，并组建了一些“女子”鼓[演唱]队。早期的录音反映出，女性与男性在演唱风格方面迥然不同。比如，在公众舞曲曲目中，男人歌唱的节奏律动顷刻间其声波振幅或力度会猛 409
增，而女人歌唱的节奏律动则只有音高上的轻微变化。约1980年后的录音表明，女性参加“鼓队”表演时的演唱风格则与男性的相接近了。

回　　顾

正如前面提到的，在1970年代末，音乐中的女性、女性的音乐以及音乐中的性别研究等相关领域的重要研究，开始如雨后春笋般涌入美国及西欧学术界。埃伦·科斯科夫（Ellen Koskoff，刊 Moisala 和 Diamond 2000:X）简述了这段历史，将其分成三个互有重叠的阶段。她将始于1970年代末的第一阶段叫做以“女性为中心”的研究阶段，首要任务是指出人们忽视了女性的贡献，可能主要针对的是西方艺术音乐，认为这些研究是在填补历史空白。这一类型的著作直到现在仍有出版，但到了1980年代末，与之并行出现了第二股研究潮流，它将女性的音乐创造置于一个更广泛的语境内，考察女性与男性音乐创造的关联，超越了女性音乐的范畴，延伸到了性别关系的思考。第三股潮流于1990年代初出现，它以三种方式进一步拓展了这一主题：对性别有了更广泛的认识，在音乐中涵盖了同性恋的作用；借鉴其他领域的方法论，其中有些是刚刚出现的，比如女权主义理论、文化理论、表演研究和符号学；竭力从性别的角度去理解社会结构和音乐结构之间的关联。在这里，学术尤其与社会和政治努力共同致力于变革社会和文化，就好比戴蒙德（Moisala 和 Diamond 2000:7）所说的那样，如她提出利用其大学教职“颠覆关于何人何事更为重要这一类约定俗成的现象”。

性别研究盛行的这个时期自然也有其先行者，出现过一些较早的著作

（但1950年前几乎难以见到）我们从中可以获得很多有关女性音乐和性别关系的信息。有一小部分著述广泛研究女性音乐家这样的主题——与著名演奏家的传记、赞助人和机构这类主题相提并论——如第二版《新格鲁夫音乐和音乐家辞典》（2001）中“音乐中的女性”（“Women in Music”）这一条目所列的那类音乐家。首部提出性别和社会关系问题的重要著作是索菲·德林
410 克（Sophie Drinker）经典的《音乐和女性》（*Music and Women*，1948，详细讨论见 Solie 1993）。德林克当然触及到了人类学的问题。但专就民族音乐学来说，人类学问题直到后来才出现。可以肯定，作为重要的歌唱家、资料提供者及受访的女性，确实曾出现在许多早期著作中，诸如塞西尔·夏普（Cecil Sharp 1932，但所刊为1920年前搜集的曲目）和希林（Schiørring 1956，塞尔玛·尼尔森[Selma Nielsen]曲目集）搜集的曲目。巴托克和洛德（Bartok 和 Lord 1951：247）将塞尔维亚—克罗地亚人的声乐曲目分为“男性”和“女性”歌曲，前者包括史诗，后者则包括男女都可演唱的所有抒情歌曲。

但一般说来，约1975年以前的民族音乐学家并不经常对比男女的音乐行为，而是专注于一个社会或社群的所有曲目，乐意获取任何音乐家——无论男女——所能提供的信息，尽可能寻找资料提供者，而不挑剔性别。在许多社会，表面上似乎男性比女性参与的音乐活动更多；这种印象自然得自大多数田野曲目集和出版物。虽然这样的印象是由于长年以来在民族音乐学领域中，田野工作者多数为男性，但女性学者所收集的曲集也反映出差不多同样的倾向。我们很难确定男性在音乐方面是否真的比女性活跃；这种现象也许仅仅由于在许多文化中，男人或多或少出入公众场合，因此负责与外界打交道——其中就包括民族音乐学家。田野工作者也许常常会觉得难于引起女性受访者的注意。

有趣的是，我们仍可见到，民族音乐学领域中的一些前辈并未忽视性别关系——当时也没有这样的名称。民族音乐学家有人类学的模式可以借鉴，一些经典的研究先例，诸如布罗尼斯拉夫·马林诺夫斯基和玛格丽特·米德的著作，探寻音乐如何反映男女间社会关系的性质。回顾较早一些学者诠释性别对音乐风格的决定作用，很有意思。一些观点在我们今天来看完全不可思议，而其他观点也许值得仔细审视。如果在一些文化中存在独立的女性音乐这样一种现象，而且女性表演家喻户晓的曲目有很多方式，那么也会有性别关系有待我们的探索，那可以作为决定某一社会一般音乐风格的一个因素。这些关系在民族音乐学理论史中也起了一定作用。学科早期历史中有两个最敢于概括的人，他们堪称先驱者。

库尔特·萨克斯（Curt Sachs 1943：40）指出部落社会中的男性和女性在

歌唱方面的基本差异："如果说歌唱确实是所有人类的活动的话，那么生理 411
性别——人类最明显的差异，必然会对音乐风格产生决定性的影响。"他指出，在舞蹈中，男性竭力向前或向上做出强有力的动作，女性的动作幅度则很小，其舞姿"内敛"且不离开地面。"同样，性别也形成了截然相反的演唱风格"。他继续举例说："爱斯基摩人的船歌基于三度音；女人们在划桨时，演唱同样的歌曲，但中间会插入一些音以避免男性那样的大音程跳进。"这些例子是否只是代表一种偶然的区别，仍有待于考察；它们当然不属于普遍原则。

但萨克斯提出的音域广、音程大的旋律与音域窄、音程小的歌曲之间在音乐风格上的区别，可能有另一类性别方面的意义。人们曾经长期认为，某些社会为男性心理和生理的原则所主导，并在现实中也受男性主导；而在另一些社会，则由女性主导。萨克斯将农耕与女性的主导联系在一起，并写道："一个民族的耕种文化色彩越浓厚，其舞蹈就越保守；图腾及父权制越全面，跳跃的使用就越多。"(1937:33)萨克斯发现可以将小舞步等同于音乐中的小音程和对称曲式；而将跳跃等同于大音程和无逻辑的曲式。于是，"同一类沉思、耐心、冷静和内向的性情，可以凭借女性特征的支配而产生一种以女性为主的文化……并且，人们在舞蹈和音乐中，可通过内敛的动作以及对静态和对称的欲望而感觉到。机敏、急躁、活跃、冲动的外向性情——使男性性格成为了文化中的主导，并催生了狩猎和家畜饲养，在舞蹈和音乐中表现为伸展的动作及对动态和不对称的欲望。"(203)后来，萨克斯又对这种观点的说服力有所保留，但没有完全摒弃它，在其最后的著作中仍坚持认为"女性似乎更喜欢较小的步子，正如她们在舞蹈中所表现的那样"(1962:62)。

人类学认为，有些社会由男性主导、有些社会由女性主导，这种说法已经几十年都找不到更多的凭证了。哈里斯毫无保留地说"母系社会从未存在过"(Harris 1971:582)，并更详尽地解释："尽管一直存在一种流行的观点，即，认为母系世袭社群的存在，反映了男性在政治和经济上受女性的支配，但在控制自治家族群生产和再生产的资源方面，这些社会中的男人毫不逊色于那些父系社会中的男人"(328)。萨克斯尝试按照性别的主导来为音
乐分类，在我们今天看来也许显得很荒谬，但不管怎样，那表明即使在我们 412
学科的早期，人们就已认识到音乐风格可能与两性关系的性质有关了。毕竟，萨克斯一开始就假设，男性与女性的演唱往往不同；并认为在一些社会，似乎所有人都以男人的方式演唱，而在另一些社会，则以女人的方式演唱；并由此得出结论，这就是性别关系类型在起作用，即，哪一种性别处于主导地位。

后来，这条线索又通过艾伦·洛马克斯而得以延续，他在考察了世界音乐的广泛取样后，发现音乐风格与文化中的六个方面相关，其中两个就是性别习俗的严格以及两性间的平衡（Alan Lomax 1968:6）。他在几部著作和许多陈述中，都强调过这一观点，即，男女之间相对平等的关系会使合唱听起来很和谐，演唱技巧松弛自然；若女性受压迫的话，则无论男女，其发音技巧都会带有鼻音、音域窄且具有装饰性。洛马克斯将各文化间音乐风格差异的原因，在很大程度上归结于两性关系的性质和类别在起作用。我们最好不要完全相信他的结论，因为至少他的取样是不均衡的，并且对于其他因素可能也没有给予充分的认识。但我们似乎有理由相信，世界各民族音乐风格的巨大差异，在很大程度上可归结为人与人之间相联系的方式，而这种关联的一个主要方面就是性别。

几座里程碑

近期论述音乐中性别研究的一些书目（如 Magreini 2003；Moisala 和 Diamond 2000；Sarkissian，刊 Meyers 1992），列出了大量有关这一主题的著述。此外，许多更加广泛的著述一反过去的做法，现在也开始对这一问题给予相当的关注。下面让我试举一些具有里程碑意义的文集、专论和文章。

有两部研究文集促使这一领域得到飞跃的发展，一部是鲍尔斯和蒂克所编的文集（Bowers 和 Tick 1986），包括 15 篇有关女性作曲家、演奏家和机构的文章；另一部是科斯科夫的（Koskoff 1987），也是 15 篇文章，涉及到了世界上各种各样的音乐（西方艺术传统也包括在内）。鲍尔斯和蒂克的文集以传统的历史风格展现了他们的主题；而科斯科夫的文集则更具诠释性，将
413 性别研究定位于理解文化中的音乐的关键所在，在这方面，被认为是迈出了第一步。从所有这些著作中，我们深刻认识到女性是传统的重要保存者，认识到她们作为音乐哀悼者的特殊角色，认识到音乐风格和曲目体现了性别关系，认识到文化变迁及其对女性参与音乐所产生的影响，还有更多问题。《北美印第安音乐中的女性》（*Women in North American Indian Music*，Keeling 1989）中收纳了六篇短小易懂的文章，探究了在 6 个美国土著社群中，女性作为歌手及歌曲作者的角色，着眼于如下问题：音乐生活中的性别互补，女性精神生活中的音乐，以及在文化变迁的情况下，女性声乐风格的发展。

另一部文集是鲁思·索利（Ruth Solie，1993）编辑的《音乐学和差异》（*Musicology and Difference*），它对历史音乐学和民族音乐学都有所贡献。

其收录的 16 篇文章更多是有关性别关系的分析，涉及从后现代文化研究和批评理论的角度而形成的意识形态，包括了男、女同性恋运动和权力关系等方面的研究。第五部重要的文集是前面提到的莫伊萨拉和戴蒙德（Moisala 和 Diamond 2000）编辑的文集（《音乐与性别》[*Music and Gender*]），收入的 15 篇（具有魔力的数字？）文章聚焦了当今的发展，包括对表演群体的研究、人物传记、"性别化的音乐景观如何影响对民族（nation）的重新定义"以及科技的作用。这些文章——对欧洲民间和流行传统的研究多于其他方面——实际上紧密交织在一起，以编者的引言为框架，在其中描述了各作者间的对话，展现了他们对生活及职业生涯中音乐性别研究的作用的各种看法。最后还有马格里尼（Magrini 2003）编辑的一部文集，结合了以性别为导向的学术和地区研究的方法，探索了环地中海的音乐和性别，这是一个具有多元文化的地区，其各个社会就是通过性别关系的共同点而得以放在一起研究的。

有趣的是，大多数经典著作都源自某种合作，由此生成了一卷卷选编的文集。这是否是一种学术文化的发展，其中女性比男性的合作意向更强？但当然，也有非常重要的专论。让我来举几个例子。朱迪思·范德的《歌曲指纹》（Judith Vander, *Songprints*, 1988）前面已有讨论（见第 13 章——译注），其重要性在于提出了一个如同指纹那样的个人歌曲指纹这一概念，撰写了 5 个女性的传记，合在一起讲述了如下几个方面：社会和个人，音乐在传统中的作用，以及随着 1940 年之后温德河肖松尼人（Wind River Shoshone）文化的变迁，男人和女人的音乐价值观和实践也发生了变化。简·休格曼的《生育歌曲》（Jane Sugarman, *Engendering Song*, 1997）通过普雷斯帕阿尔巴尼亚人最重要的仪式——婚礼——展现了他们的文化，研究了女性音乐以及音乐中的性别关系，并分析了新娘新郎、其家人及一般男男女女的活
414 动，以及音乐如何缘起于、又如何去引导社会—文化价值观。此外，尽管苏珊·麦克拉里的《阴性终止》（Susan McClary, *Feminine Endings*, 1991）并未以民族音乐学自居，但却应该提出来作为能影响民族音乐学家的一部著作，它试图展现音乐结构和社会—文化价值之间的关系。此外，弗吉妮亚·丹尼尔森（Virginia Danielson 1997）为伟大的埃及歌唱家乌姆·库尔图姆（Umm Kulthum）所写的传记，尽管没有明确地构筑成性别研究的范例，也将其主题置于埃及社会性别关系的模式和冲突这样的语境中进行分析。

最后，在各种里程碑式的著作中还要提到三篇文章，它们都具有方法论方面的重要意蕴。首先，针对历史的角度来说，要提到索利（Solie）叙述的索菲·德林克（Sophie Drinker）专著《音乐与女性》（*Music and Women*）的历史，这表明，早在 1930 年代，一位颇具感悟能力但未受过正规训练的知识分

子就已意识到音乐学所引发的问题了,由于该学术领域清一色都是男性主导的观点,因此后来遭到了人们尖锐的批评。德林克(引自 Solie 1992:38)一再地遭遇到"男性学术和书写历史的一个困惑,那淹没了一位女性真挚的想法"。其次,针对田野工作中的复杂观点,我要提及巴比拉基(Babiracki)的"差别是什么?对印度村庄性别和调研的思考"(What's the Difference? Reflections on Gender and Research in Village India,1997),这篇文章直接记述了她在民族音乐学田野调查中关于性别关系的体验,在那里,性别身份对音乐创造和舞蹈有很大的影响。而将书写历史和维护当地人权益的主张(advocacy)结合起来,当属卡西克的文章(Cusick 1999)"性别,音乐学和女权主义",它一半是调查,一半是规划,规划一个男女更加平等的未来。

如上列出的里程碑著作涵盖了民族音乐学到目前为止还很短暂的性别研究史。读者若将其置于民族音乐学史这一语境中来看的话,就会注意到,民族音乐学和历史音乐学之间在早期那种明显的分野,已日见模糊,也会注意到民族音乐学家越来越关注史料和诠释,而音乐史学家则越来越受到来自人类学的影响。毋庸置疑,为了使民族音乐学体系更加完整,这套文献体系做出了很多贡献。

一种不同的民族音乐学?

似乎应该在学院、学者中间的性别关系这样的背景下,考察对世界音乐
415 文化中的性别关系和问题的研究。谁做研究重不重要呢?我们已经谈到了文化"局内人"和"局外人"(参见第 14 章)。男性、女性、异性恋或同性恋学者又是什么状况呢?不过,显然还是有区别的,正如巴比拉基(Babiracki 1997)解释的那样,她描述了作为女人、未婚者、局外人、学者及合作者这种田野工作的综合关系。但田野工作者与受访者之间性别关系的影响却无法预知。前面提到的埃里斯研究澳大利亚的例子中,女性至少在部分程度上拥有自己独立的曲目,而且那个社会中的男性重视这些音乐,承认其重要性,但当然,录制这些音乐得到了女性搜集者的协助。考虑到在田野工作的场合下,会参杂着社会和性别间权力不平等的局限,所以在我看来,女性田野工作者往往在同时向男性和女性受访者的学习中获得极大的成功,这并不令人意外。在伊朗 1979 年革命前,女性经常被隔绝于各种社交之外,大体上只与亲戚往来,所以早期的田野录音反映的主要是男性的表演。尽管如此,大部分研究都是女性学者来做的,如伊迪斯·格尔森-基维(Edith Gerson-Kiwi)、埃拉·佐尼斯(Ella Zonis)和玛格丽特·卡顿(Margaret Caton),她们也主

要与男性音乐家合作。但后来许多作者——包括丹尼尔森(1997)、纳洛蒂茨卡娅(Naroditskaya 2000)和道布尔迪(Doubleday 1999)——都以案例说明了中东地区有着丰富且自成一体的女性曲目。与此形成对照,我在1960年代给黑足人录音时遇到了(我认为)有关性别的问题,因为我发现,很难说服女性单独演唱,尽管她们有时也会与男人一道演唱——按她们的说法,帮男人演唱男性歌曲。

实际上,尽管女性在所有学科中也同样都受到了排挤,但她们很早就为民族音乐学做出了重要贡献,并且我相信,这对塑造学科的性质有很大帮助。比如,在1950年前研究美国土著音乐的5位最重要的学者中,其中包括下面提到的4位女性(唯一的男性是乔治·赫尔佐格)。她们的主要成就是谱写了那一时期的经典:艾丽斯·C. 弗莱彻(Alice C. Fletcher 1904)出版了第一部详尽描述一种仪式的书,并有完整的记谱。弗朗西丝·登斯莫尔(Frances Densmore)的全部著作可能依旧非后人所能企及,而她对奇佩瓦人(Chippewa)和蒂顿-苏人(Teton Sioux)(1910,1918)进行详细描述的音乐和民族志集成,更成了早期全面记录音乐文化的典范。娜塔丽·柯蒂斯(Natalie Curtis)的主要著作《印第安人的书》(*The Indian's Book*,Curtis-Burlin 1907),为使美国土著音乐和文化受到世人关注而发挥了很大作用。而海伦·罗伯茨(Helen Roberts)对加利福尼亚和西北海岸的土著音乐富有想象力的 416
分析,以及对音乐风格地理分布的研究——第一个提出了[北美]大陆[风格]的总体状况,她的著述成了这一领域的核心文献。1950年后,包括格特鲁德·库拉特(Gertrude Kurath)、夏洛特·弗里斯比(Charlotte Friesbie)、朱迪思·范德(Judith Vander)、维多利亚·莱文(Victoria Levine)、贝弗利·戴蒙德(Beverley Diamond)和塔拉·布朗纳(Tara Browner)在内的女性学者仍旧是学术的领军人物。可以说,女性在世界上其他地区和曲目中的地位也同样突出,只是层次略低一些而已。

女性学者对美国土著音乐的研究做出了特殊贡献,而思考其中的文化或个人根源是非常有趣的。也许有人说,女性之所以想朝这个方向发展,是由于其自身不利的社会地位使她们对被压迫的民族很敏感,也由于她们发现自己被引向边缘——引向边缘化的民族,引向音乐,这也是西方学术中的一个边缘化领域,而在美国,音乐甚至都算得上是艺术中的边缘。无疑,早期几个或出于偶然、或出于个人兴趣和决心而进入该领域的人物,如登斯莫尔和弗莱彻,已成为其他人的榜样。人类学刚在美国出现的时候,弗朗茨·博厄斯(Franz Boas)就鼓励女性进入这个领域。对于新出现的、尚不成熟的领域来说,其特征通常是有很多女性的参与;比如,民族音乐学就不像古代

史或拉丁语言学那样受重视，因此，女性可以更容易进入这些领域。在这个圈子中，英美女性得到特别好的自我体现，这个事实也许与在英语文化中，音乐通常被贬为女性之物有关，因此还与在北美最早引入音乐系的是女子学院有关。

有趣的是，我们发现在音乐研究日益被上流学术圈子所接受、学术机构逐一建立的情况下，女性并未如她们在研究中那样获得参与机会。创办于1930年的纽约音乐学协会(The New York Musicological Society)中没有女性，而主要组织者查尔斯·西格毫不含糊地将鲁斯·克劳弗德(Ruth Crawford，后来西格娶了她)排除在外，这一事实已经被人进行了透彻的分析(Cusick 1999:471-72)。美国音乐学协会(American Musicological Society)从1934年建立到1980年代，都是由男性主导的——绝对如此，为的是能得到各种学术协会的尊重——而且民族音乐学学会(Society for Ethnomusicology)也没好到哪里去。夏洛特·弗里斯比(Frisbie 1991)描述了女性所做的巨大学术贡献，与其在民族音乐学学会的活动中的次要角色毫不相称，因为在1965年前，在该学会的执行委员会和理事会中，女性只占到了约16%。如果说，美国社会的传统就是由男人发号施令并成为精神领袖，女性只做些
417 日常工作的话，那么人们不禁要问，是否民族音乐学的男性领导认为，专业学会的运作比田野中的学术研究——女性倾力投入的工作——更重要，是否他们认为田野调查和数据搜集只是一项填补空白的工作，可以放手让女人去做，而民族音乐学学会的政治领导则必须是"男人的工作"。

直到1971年，巴巴拉·科拉德(Barbara Krader)才当选为民族音乐学学会的首位女主席。大约1988年以来，形势发生了巨大改变，大多数主席和委员会成员都是女性；的确，在1990年代直到2003年，理事会通常由六七位女性和一两位男性构成。并且(再回过来说说研究)，女性学者在1950年代作出了重要贡献——最先想到的名字是格特鲁德·库拉特(Gertrude Kurath)、芭芭拉·科拉德(Barbara Krader)、乔汉娜·斯贝克托(Johanna Spector)、毛德·卡佩斯勒(Maud Karpeles)、埃塔·哈里希-施耐德(Eta Harich-Schneider)、伊迪斯·格尔森-基维(Edith Gerson-Kiwi)、多丽斯·斯托克曼(Doris Stockman)和罗丝·布兰德尔(Rose Brandel)(但还有许多)——在1980年代中期，有关女性、性别及相关问题的文献体系开始建立起来，到了1990年代，女性的贡献已经无与伦比。于是，在1990到2003年间出版的"芝加哥民族音乐学研究"(Chicago Studies in Ethnomusicology)大系的43卷著作中，有18卷的作者或编者是女性。在1999年到2002年间，《民族音乐学》(*Ethnomusicology*)杂志的编者录用了37篇男性的文章和

29 篇女性的文章。看起来角色几乎颠倒了:在 1950 年代,男人们管理协会,女人们主要在研究方面做贡献;而到了 1990 年代,女人们管理协会,而男人则在学术领域中只占据半壁江山。英国民族音乐学论坛(British Forum for Ethnomusicology)、欧洲民族音乐学讨论会(European Seminars in Ethnomusicology)和法国民族音乐学协会(Societé française d'ethnomusicologie)也同样如此。

科斯科夫提出的三股"潮流"——研究女性的音乐,将音乐生活看成是性别关系的一种功能,以及从近期发展起来的理论视角中撷取方法论——已经广泛地改变了民族音乐学研究的定位,并已改变或正在改变着大多数民族音乐学家的态度。这方面的文献常常会严厉批评以前的学术,试图推翻似乎一直与我们相随的偏见,并引入一种更无偏见的方法来研究音乐生活。人们批评以下这类准则——即以男性为主导而构建音乐和思想的体系;坚持认为田野工作者和学者的身份、生理性别和社会性别都能对研究产生决定性的作用;认为西方基于性别的概念如同性恋和异性恋这样的分类,在其他文化中也许行不通;而且,也许最重要的是,颠覆了一个基本的假 418
设——即认为女性的文化实践其作用是背离源自男性的"准则"——这些(及其他)批评——都基于一整套文献,这些文献将社会生活解释为权力关系的作用——促使民族音乐学于 1990 年代以来进入了一个全然不同的领域。

以一个特殊的陌生人的身份,我从一个广泛——希望还带有点历史——的角度审视以性别为取向的文献,同时还要探讨这些文献的风格所具有的独特性。那种独特性是否有别于同时期的其他民族音乐学研究?首先,整个文献体系表明重视协力合作。许多里程碑式的著作都是论文的合集,各位作者彼此间相互借鉴、相互尊重。此外,这些里程碑式的著作,及其他有关音乐中的女性的杰出著作(比如 Danielson 1997;Vander 1988),都倾向于讲述故事。这在读者看来也许很难理解,但我觉得很多女性的民族音乐学研究都聚焦音乐家个人,并且(经常是关乎)他(她)们生平的故事,往往(也必须这样)纠正主流文献中所共有的文化普遍性的原则。在这方面,尽管这些文献非常复杂——涉及理论及其概念、还有坚信性别是所有文化因素中共有的问题——但女性的民族音乐学文献体系,还是把必要的现实主义基调注入我们对文化的感知中。此刻,我突然感到了一丝紧迫的气氛,感到有很多事必须去做,并要尽快去做,以便让世界上的女性音乐家能公平地得到理解——尽管未必能与男性获得绝对的平等;这样可以让女性对音乐生活的贡献得到应有的承认;可以让人们逐渐理解在不同文化间,性别的架

构和关系有很大的不同。

我们已经取得了很大的成绩。虽然马西娅·赫恩登曾经期待会出现一个不同的民族音乐学,可是在她身后出版的、为莫伊萨拉和戴蒙德(Moisala 和 Diamond 2000:347)的文集而写的后记中,她做出了正确的断言"将性别作为所有民族音乐学研究的一个主要方面,距离现实还有很大距离"。

第29章　多样性和差异：一些少数群体

民族音乐学和差异

字典里对差异(difference)的定义很中性。但该词于1990年代进入美国日常社会生活时，带有负面意味，比如大人会教孩子们不应非难那些“存在差异”的人(大体上指那些在种族、国籍、能力和外表方面的差异)。我们认为世界是由一系列对立组成的——最简单的如我们的/别人的，还有南/北、东/西、男/女，或也许可追溯到更原始(但最近又被重新发现)的善与恶。批评理论领域的作者进一步发展了对该词特殊的理论运用，可归纳为，用差异来架构世界观并建立等级。根据德里达(Derrida 1982：129，诠释见Korsyn 1999：54)的说法，人们用二元对立来建立等级和隶属的秩序，其中，对立面中的一方将支配并控制另一方。于是，对于众多以不平等权力为特征的关系来说，差异便成为其一种代称。斯托克斯(Stokes 1994：22)认为，正是性别界限“道出了最根深蒂固的支配形式，并成为其他对立最基本的隐喻”。换句话说，占支配地位(白人、男人、西方人)的社会塑造女性性格和行为的方式，已成为人们塑造、评判和固定划分(stereotype)其他性别化人群(同性恋、易性癖及双性恋)、种族、民族、宗教、其他少数人群、社会和经济阶层和职业等等的模式。鲁思·索利(Ruth Solie，1993：8)声称，“各种人群间有意义的差异很少是(即便有也很少是)与生俱来的，而是……人为构建出来的”。民族音乐学的这一方面——对“差异”的重视——关注西方及其他社会为世界划分等级的方式如何影响了音乐，划分过程可简便地称为“他者化”(othering)和“同一化”(saming)(瑙米·肖尔[Schor Naomi]用语，转引Solie 1993：2)；并且，还会评论民族音乐学家在其研究中如何运用这些划分过程。

419 420

如果说“差异”带有负面意味的话，那么“多样性”的概念则带有正面的意味。如果人们教孩子要避免将各种群体“他者化”的话，他们也要教孩子认识、欣赏并颂扬多样性。民族音乐学家一直都是研究各种“他者”群体的

学者，而在学界则是多样性的提倡者。然而他们声称自己所研究的是文化中的音乐——而那种文化是社会成员所公认的。这[里“他者”群体和社会全体]构成了一种悖论。

我们受到了不同方向的拖曳。我们称音乐具有文化普遍性，但又要察看各种文化中的音乐，声称文化是人们所共识的东西，而且对我们来说重要的是文化的统一性，它具有能吸引一个社会和国家所有的人，并代言整个国家的能力。我们——民族音乐学家——早先以自己的陈述表征各民族、各国家和各社会的音乐，如施通普夫描述贝拉·库拉人(Bella Coola)、霍恩博斯特尔描述火地岛人、赫尔佐格描述尤马人；一百年后，我们仍然(或还会)认为，调研音乐这一可以构建和维持“想象的社群”的因素，是我们的主要关注点(参见 Askew 2002, Peter Wade 2000, Ramnarine 2003, Turino 2000)——并且我们既把民族主义看作是生活的现实，又把它看作是一种解释手段。

另一方面，我们这个领域仍然关注被忽视的东西，着眼于偏远社群的曲目，不合乎标准的音乐，被认为已经消失的民族的声音，几乎不再有人知道的歌曲，以及在一个国家中只有两三个“国宝级人物”才能胜任演奏的乐器。于是，民族音乐学领域不可避免地去研究少数群体的音乐，研究一个社会如何将自己划分为种族、阶级、性别和年龄等各个类别，每个类别都有其“自己的”音乐。如何对待少数群体成了 20 世纪各个国家的特殊问题，在美国，尤其是 1990 年以来，在所谓多样性的名目下，理解、接受并颂扬社会异质性，其重要性已成为公共政策的一个问题，这就使国家加大了对民族音乐学研究及相关音乐的支持力度。民族音乐学也受益于各种教育机构，因为后者许
421 诺去帮助理解和颂扬文化多样性，帮助各种各样的少数群体、即那些“有差异”的人，使他们不那么边缘化，同时也不去同化他们，帮助建立一种文化并存及文化拼杂(cultural mosaic)，而非强迫每个人都要在[民族]大熔炉中融合。所以，我们要改变、淡化以前那句稍带性别歧视的俏皮话——即，“但愿差异永在”(long may it live)，那是对男女无差别这一断言的回应——现在，我们则在人类文化中颂扬多样性这一概念和现实。

我们研究少数群体的音乐，研究被压迫大众的音乐，研究各种长久以来认为理所当然而不屑一顾的音乐。一些人认为我们是“人种学”(ethnics)的“音乐学家”，我们反对这个定义，但我们也承认那并非毫无依据。我们能容纳种族、文化和语言方面的少数群体，而且土著美国人，意大利裔美国人，印度的部落民族，以及居住在以色列的摩洛哥犹太人的音乐，都成为我们的主要研究对象。一些概念，如流散地(diaspora)、边缘保存和权力关系等都有助于解释上述现象。一些民族音乐学家以跨文化视角研究其他类别的少数

群体及“他者”，最突出的是女性，但也包括同性恋者、儿童和老人，以及其他类别。第28章简要探讨了“女性音乐”这个概念所包涵的许多因素，并概述了有关音乐中性别研究的主要著作。本章继续采取同一方针，简短地概览一些特定的群体，他们可能存在于每一个国家，一般成为受排斥的少数群体，某种意义上也可以视为“他者”。

身份和关系

民族音乐学似乎并未得出一个普遍的理论，可以说明各种由性别决定的身份和关系——如同性恋、双性恋或易性癖——与音乐有关。这样肯定难以得出具有跨文化性并让人接受的有关身份的术语和分类。正如马西娅·赫恩登指出(Marcia Herndon 2000:347)的那样，假设异性恋和同性恋的分类可以恰当地翻译成其他社会的语言，那么这正是种族中心论的表现。然而很明显，在许多社会中，同性恋及其他按性别来定义的少数群体都对音乐生活做出了特殊贡献。其主题通常被归入性别研究这一类中，但最明确研究同性恋现象的还是历史音乐学，菲利普·布雷特(Philip Brett)、伊丽莎白·伍德(Elizabeth Wood)、托马斯·C. 加里(Tomas C. Gary)(《颠覆音乐，同性恋新音乐学》[*Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*]1994)，以及前面提到的索利的研究(Solie 1993)成了这方面的领头羊。菲利普·布雷特和伊丽莎白·伍德在为新版《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》 422
(2001)所撰的条目“同性恋音乐”(Gay and lesbian music)中对该领域作了最好的概述，并提供了在非西方文化中有关这一问题的文献和总结。

在这一领域，民族音乐学家刚刚迈出第一步。正如卡罗尔·罗伯逊(Carol Robertson)所说：“男同性恋、女同性恋、同性恋、双性恋和异性恋……只是隐现了在跨文化研究中开始出现的各种性别变体的很小一部分。”(引自 Brett 和 Wood，《新格鲁夫》2001 卷九:604)这方面作为值得民族音乐学家研究的一个领域，还需要在田野工作中具有高度敏感性和进行仔细的社会分析，但当然，同性恋或被其社会视为在主流性别化文化——如他们所构建的那样——之外的人，他们的音乐角色具有很大的旨趣。下面试举一些例子。

在20世纪美国古典音乐界，同性恋音乐家发挥了主要作用，并形成了一个数量超大的少数群体。至少这是传统的看法，尽管我没有可靠的数据，但如果追问原因的话，那么首先值得一提的是音乐家通常扮演的“局外人”的角色，以及在美国基督教清教的社会背景下，音乐在历史上通常联系着女性。在印度，人们所谓的两性人(实际上是出生时性器官有缺陷的人，他们

形成了如同种姓的群体)从事音乐家或演艺者的工作。在土著北美平原文化中,在英语和法语中称作"异性癖"的男人(*berdaches*,即像女人一样穿戴和生活的北美印第安人——译注)——有时是同性恋,有时只是着迷于女性的生活方式——显然在音乐方面特别活跃。根据刘易斯(Lewis 1941)的说法,在黑足人文化中,某些所谓男子气的女人(其中有些是女同性恋)在音乐生活中扮演男人的角色。

为什么在很多社会中,音乐能力和同性恋之间都有一种特殊的联系,这个问题几乎没有人研究过。在西方音乐史中,某些作曲家被披露是同性恋(比如柴科夫斯基、布里顿、科普兰和凯奇),这个事实使人们试图去说明他们的音乐风格反映了这种性倾向。而人们对某些作曲家的性取向——如舒伯特和亨德尔——进行了很多推测,有时希望能以此解释他们的音乐选择,有时是基于对音乐的感知和分析(如参见 Kramer 1993,McClary 1991[第一章和第三章],Solomon 1989)。但我们(西方文化中的音乐学家)真的很少了解这些作曲家作为平常人,有何感触以及他们想表达什么;对其他文化中的音乐家了解得就更少了。这一音乐生活领域有待于在跨文化的基础上去
423 研究。在起步阶段,明智的做法是将性别关系中的少数群体,放在一般意义上的少数群体这个语境中来看待。无疑在许多文化中,对与少数群体有特殊关联的音乐来说,主流社会对欣赏、表演这样的音乐其态度含糊不清,以至于很多音乐仿佛是被逼无奈地置身于社会少数群体、即置身于各种作为受歧视对象的"他者"的文化中。

与魔鬼结盟

在西方社会各阶层——尤其是过去,以及在其他社会,音乐家都被看作是不可思议的人,所作所为令他人费解,所掌握的技艺,在普通人看来,只能解释为类似浮士德与魔鬼交易的结果,除此之外还养成了一些奇怪的个人习惯,使人们不希望将女儿嫁给他们这样的人。其精湛技艺证明他们以某种方式与魔鬼结盟。人们经常认为,主要是"怪人"、外国人及被压迫的少数群体的成员拥有音乐、表演音乐。概念的定型有时就会变成社会结构中的现实。在美国历史上,各个外国人群体相继被当成是典型的音乐家——19世纪的德国人、爱尔兰人和意大利人,最后还有非裔美国人和犹太人,可能现在在某些领域也有亚裔美国人。在南欧和中欧一些国家里充当这类角色的是吉卜赛人;在伊朗是非穆斯林的少数民族;在印度是某些穆斯林群体。这种相关性是一种巧合?还是一群相关文化中的传统?抑或是音乐本身的

特征的结果？也许上述归纳在更仔细的审视下就站不住脚了。但如果音乐家经常是少数群体的成员，那么我们也应该探索在少数群体的文化中音乐所起的特殊的作用。

这个题目很大——但请允许我以一种特异风格暂时偏离主题。在某种意义上，音乐是"反文化"的一部分，对抗文化的潮流，为各种要求和规则提供一种解脱。人们用唱歌代替说话，发明在生活其他方面找不到的那些声音，以面具示人——从字面意义上是指身处剧场和仪式中，从个人角度说是在演奏乐器，从精神角度讲是在宗教仪式上，从社会角度看是作为一个怪人。人们处处（确实几乎是如此）都借助音乐逃避现实。音乐是生活的一个方面，在音乐中人们可以对抗支配生活其他方面的力量。也许正是音乐的这个特征——正如它在社会中所建构和实践的那样——使其与某种意义上"奇怪的"人联系在一起。在民族音乐学家之中，梅里亚姆（Merriam 1979）最早指出，作为怪人或甚至社会异类的音乐家，扮演特殊的角色，具有特殊的 424
名声，这证实了音乐在社会弱势阶层中的强大作用。梅里亚姆提到的是作为异类的个人，但由于那些组成一个社会的各群体之间的相互影响，典型的"异类"群就成了形形色色的少数群体。

民族音乐学文献有很大一部分都研究少数群体，但其中却很少涉及到有关这些群体的音乐行为、有关音乐在少数群体文化中所扮演的特殊角色（参见 Porter 1978，Diamond 和 Witmer 1994，更晚近的有 Turino 和 Lee 2004）这类概述和理论。让我们掠过技术的定义以及一些不言自明的事实，如在某种意义上，每个人都是一个或几个少数群体中的一员。我们在讨论的是通常被称作"少数族裔"（ethnic）的群体（但这里的"少数"其内涵与前述所指不同），他们人数很少，在某种意义上生活在占主导地位的人群中，但与后者在语言和文化上有很大差别。此外，我还关注那些在血统方面区别于大多数人的群体，有时，如果硬要从文化和语言角度来区别的话，那也只能是稍有区别，有若干类型。比如：(1)在主流文化中建立起来且时间非常久远，其记载或许无法查到，比如 1979 年以前在伊朗的犹太人；(2)通过移民确立下来且保留少数族裔的地位，如美国中西部的德裔基督教阿曼门诺派教徒（Amish）；(3)那些从一个地区移民到另一个地区的人，有一阵子担当少数群体角色，而后完成了文化上融于主流文化的过程，包括许多在北美的欧洲族群，比如爱尔兰和斯堪的纳维亚人；(4)新来的人群数量占优势，包围并征服了原住民，而使其成为少数族裔，如北美印第安人。在所有这些情况中，少数群体都与占主导地位的多数群体生活在一起。但还有其他情形：印度文化的种姓或社群，每一个都是少数族裔，没有真正意义上的多数民族；或

如南非黑人，在数量上并不算是少数族裔，但以前却被另一个族群统治。

虽然也许很难说明少数族裔的地位会直接影响音乐风格，但我们应该首先探寻少数族裔的音乐究竟是什么，这与以下问题相关：任何一个文化群体的音乐究竟是什么？答案可能包括该群体所知的、以某种方式使用的所有音乐，或仅仅是他们认为自己独有的并能认同的所有音乐体验中的某一部分。对于某些主体民族(majority)来说，定义文化中的音乐的上述这两种方式(即“所有音乐”和“独有的音乐”——译注)大体上是重合的。于是，某
425 少数群体的成员可以参与多数群体的音乐——这在某种角度上也是他们的音乐，但他们也往往会认同不与别人共有的另一套特定曲目。

北部平原地区的美国土著各族群能很容易地区分“印第安”音乐和“白人”音乐。这两种音乐都是他们所表演和聆听的，也象征了印第安人游弋于两种文化之间。在“白人”社交场合中，如去酒吧喝酒或去基督教教堂，就能听到印第安人演奏的白人音乐。印第安音乐的传统语境已基本消失，但当印第安人参加一些活动，并希望能强调其印第安身份——如帕瓦仪式、社交舞蹈或赌博游戏时，就演奏印第安音乐。

同样，侨居以色列的伊朗犹太人一般会参加主要源于西方的音乐文化。但在强调伊朗传统的社交场合中——这可以从婚礼一直扩展到其他社交集会，其中只邀请伊朗人，并明确采用伊朗中产阶级的风格——只演奏波斯音乐。这种趋势还可见于希腊裔美国人、爱尔兰裔美国人等等。在所有这些事例中有趣的是，音乐在少数族裔特定的社交场合中都极其重要。少数族裔参加的目的是象征其群体身份或强化其整体性，这时音乐就很重要，且几乎无所不在。

那么，少数族裔和占统治地位的主体民族之间具体的音乐关系又如何呢？其所依赖的因素之一便是少数族裔和主体民族各种音乐风格间的相似程度。一个群体若被归入少数族裔，在音乐上，它便会以多种方式作出反应，但许多情况下，他们都受到主体民族的音乐风格影响。希腊裔美国人的民间音乐采用了西欧城市乐器、功能和声以及乐队演奏的理念。安第斯高原的人群尽管在数量上算不上是少数族裔，却也使自己的排箫乐队和旋律风格适合西方的和声基础。但同样为人所共知的是，少数群体有时会坚持自己的独特风格，甚至夸大其音乐与主体民族音乐之间的区别。

典型的少数群体似乎希望——即使面对大量相反的例证——坚持这样的信念：他们拥有一种风格独特、别无其二的音乐。在与一群澳大利亚城市土著居民会面时，我听到他们抱怨自己的传统文化、土著语言、仪式、歌曲和习俗丧失殆尽。尽管如此，他们敏锐地觉察到自己是不同于白人的一个独

立的群体，白人自然会将其视为少数族裔。我问他们，在他们看来，是否存在某种真正属于他们的音乐，并以此将自己界定为土著。其中一个人给出 426
了令人惊讶的回答：赞美诗“古老的十字架”(Old Rugged Cross)就是他们的音乐，其他人很快表示赞同。但我坚持说，白人也唱这首歌，他们回应我说“是的，但我们的唱法不同”，于是他们聚到钢琴周围为我表演。我找不出他们的表演与我想象中澳大利亚白人的表演有何区别，除非进行更彻底的分析，否则会让人怀疑，拥有某种独特的风格——即便不是独特的曲目——以此象征群体身份，这样的思想对他们是否重要。

在许多社会，相对于多数群体来说，少数群体都扮演着特殊的音乐角色。人们也许会问，这一事实与他们往往尤为借助音乐来作为群体整合手段这二者之间是否存在关联。在中东，虔诚的穆斯林对音乐，特别是对器乐普遍存疑，这使得他们部分地将音乐活动拱手相让给没有这些禁规的宗教少数群体。其中居首位者当属犹太人，很长一段时间，在伊朗和阿拉伯国家，这些犹太人人口虽少，但从事音乐的居多。在20世纪早期的伊朗，他们充当着婚礼及其他穆斯林仪式中的职业艺人，在城镇和小城市如科曼(Kerman)和亚兹德(Yazd)，他们参与并发展了伊朗的音乐体系。在晚近的德黑兰，他们从事古典音乐的人数虽然较少，但他们所起的作用算是很大了，而且在流行音乐领域所起的作用还要更大一些，这更加不为严守教规的穆斯林所喜欢。据我所知，其他少数族裔没有这么突出，但也都在音乐中扮演着特殊的角色。于是在伊朗东北部的乡村文化中，库尔德人通常居住在彼此独立的村落中，这些村落与波斯语村落相邻并多有往来，他们在民俗文化中被视为特别优秀的歌手，而且也被视为特别理想的情人。阿美尼亚人基本上是伊朗城市中的少数群体，他们保留着些许独立的音乐文化，但在德黑兰，他们也是乐器制造专家。有趣的是，他们并不擅长乐器零售，那往往是犹太人的生意，作为表演者他们人数也还不算太多。当然在德黑兰，这些专业的界限并没有划分得很严格，并且在音乐家、乐器制造者和销售者中也有许多操波斯语的穆斯林。

当然，少数群体的特殊音乐角色也可见于西方。人们对何以会出现大量犹太音乐家的原因做过很多探讨；其少数族裔的地位本身就是一个很重要的因素。同样，美国黑人与白人在音乐领域的互相影响也多于生活中的其他方面，其互动的方式不可胜数，其他少数族裔，如爱尔兰人、意大利人和 427
德国人也都曾在盎格鲁—美国的背景中起到过特殊的音乐作用。实际上，外国音乐家的概念，以及将音乐看作是特别预留给外来人的思想，在欧洲史上是个普遍现象。人们甚至可以举出一个更远的关联，即在欧洲村落中吉卜赛音乐家普遍受欢迎，同时美国交响乐队也倾向于雇用外国指挥(或者无

论如何都不会从其乐队成员中选择指挥)。从南亚再往西的一个广阔的文化带中,普通人会带着几分怀疑的态度来看待音乐:把音乐看作是一种娱乐,在中世纪的欧洲和当代美国,音乐还与杂技和体育相关;音乐不是正经人的玩意;音乐是一种难度很大的活动,只有怪人才能掌握,他们甚至可能与魔鬼结盟以求学会不可思议的技巧。在许多社会,音乐是为下层的人(但无论如何,这些人都不可忽缺)预留的。正如梅里亚姆(Merriam 1979)所说的那样,这常常是离经叛道者的领域——他们的行为令人无法接受,如债务人、淫乱者、同性恋、酒鬼、吸毒者、生活无规律者(keepers of odd hours)、懒汉和喜怒无常的人——但也是奇异文化及少数群体的成员的领域,他们的行为以某种方式有别于主体民族,并令后者无法接受。也许其中最优秀的音乐家真的与魔鬼结盟。否则他们如何能忍受所有那些练习?

未来属于他们

在近期一篇概述民族音乐学对儿童进行研究的文章中,阿曼达·明克斯(Amanda Minks 2002)指出那有潜力成为一个很大的研究领域,奇怪的是,相关资料并不多。首先要研究儿童如何习得音乐,这关系到语言的习得;儿童的音乐曲目包括他们所听到的音乐、非正式学会的歌曲、年幼时学会的歌曲,以及自己创造的音乐声音,全世界儿童的曲目可能都有相同之处;儿童的音乐与成人的音乐有何不同;儿童——无论是学龄前、小学、青春期前,还是青春期——都是不同的文化群体或少数群体。所有这些都是民族音乐学家感兴趣的问题,其中有些主要是其他学科(音乐教育、认知研究,甚至生物学)的研究范围,但我们最关注的是用比较的视角来研究全世界儿童的曲目,关注在不同文化中儿童音乐的研究,关注儿童作为少数群体的研
428 究。尽管 20 世纪民族音乐学历史上的许多重要人物都作过该领域的研究(参见 Blacking 1967, Brailoiu 1954,Cambell 1998,Kartomi 1980,1991),儿童音乐的研究并未获得太多的成绩,这可能致使在 1990 年代末普通美国民众广泛接受荒谬的种族中心论的概念,如[神童]“莫扎特效应”。

全世界的儿童以多种不同的方式参与音乐的创造,但各种社会的区别在于:在多大程度上为儿童创作不同的曲目,或将某些歌曲或乐曲指定为儿童音乐。梅里亚姆对儿童音乐学习的概述(1964:147-50)指出,儿童的活动基本上是引导他们去学习成人的音乐。但儿童在音乐方面也是独立的、年纪最小的少数群体。在西方文化中,他们的歌曲是一个独立的门类,具有特色鲜明的音乐风格,根据赫尔佐格的说法(Herzog 1935b:10),“无论每一

种民间音乐风格具有哪些具体的特征”，全欧洲的儿童歌曲都是相同的。而对于其他文化来说，只要我们简短地查看一些经典的民族音乐学文献，很快就会确信，到处都存在专门的儿童歌曲——有中国曲目（Reinhard 1956：170）、日本曲目（May 1963）、阿拉伯曲目（Simon 1972：24）、印第安努特卡人曲目（Nootka，Densmore 1939：229－41）、印第安苏人曲目（Sioux，Densmore 1918：492－94）、西非阿散蒂人曲目（Ashanti，Nketia 1974：36）、澳大利亚土著曲目（Kartomi 1980，1991；R. Waterman 1956）、南非文达人曲目（Blacking 1967）、阿富汗曲目（Baily 和 Doubleday 1990）以及西非约鲁巴人曲目（C. Waterman 1990），仅举此几例。只要粗略地看看或听一下这些儿童歌曲的例子就会发现，其中许多与成人歌曲截然不同。当然，其中有些只是比较简单，音域和音阶狭窄，曲式简短、重复。但简单也许并不是区别的唯一特征。布莱金说：“文达人的儿童歌曲与其他音乐在风格之间明显缺少关联，这也让我感到很困惑。在一个没有托儿所文化、孩子们会经常参与成人活动的社会——尽管他们只是年幼的旁观者——这似乎不符合逻辑……儿童歌曲并非总比成人歌曲简单，而且儿童不一定先学简单的歌曲。”（Blacking 1967：28－29）同样，卡托米（Kartomi 1980：211）在关于澳大利亚土著儿童的文章中也说过：“成人以及儿童那样的音乐在风格上存在差别……因为儿童会按自己的第一感觉去表演、模仿及创造。”

如果儿童能学会与成人难度相当的音乐，那儿童音乐又为什么总要有自己独特的风格呢？是儿童们“希望”在音乐方面（可能还有其他方面）独特，还是成人们希望儿童——比方说——保持自己的特色？我认为，可能是 429
我们的孩子——作为我们的最爱，我们说未来属于他们——在某些方面是被压迫的少数群体（不考虑这类问题，即有些家长会觉得自己因孩子要求过高而感到有压力）。与其他少数群体一样，其音乐的独特性，以及在整个社会音乐生活中所扮演的某种特殊角色，体现了他们独特的地位。

在全世界，儿童音乐有很多用途。有由成人演唱的摇篮曲及其他类别的歌曲，用以使孩子安静和开心；与儿童游戏和玩耍相关的歌曲；而且音乐，可能是器乐，本身就是一种玩耍。有些歌曲是为了帮助儿童学习他们的文化而创作的，其歌词是谚语或故事，可以让人从中得出某些结论来指导行为。还有些音乐是为了教授音乐技巧（musicianship）的基本原理而创作的。真正独立的儿童传统实际上相对来说也许少见，可以举出如布莱金（Blacking 1967：29）对文达人文化的看法，他相信“可以想象很多歌曲都是儿童自己创作的，而非大人传授给他们的”。

根据民族音乐学文献所能提供的关于文化的有限概况，我想，大多数地

方似乎都是由成年人来决定儿童们应该怎样唱，以及唱什么。成年人教授儿童一种独特的风格，但这种风格的某些方面又与成年人自己的风格相同。在欧洲歌曲及其他儿童歌曲中所见的简单风格，同样可见于一些成人游戏（如某些美国土著的赌博歌）和废弃不用的仪式中（如欧洲基督教出现之前的季节性仪式的遗俗）。欧洲也是，在从古代严肃的仪式（这些仪式已无人施行，最后与基督教节日挂钩，如圣·约翰日、圣诞节和复活节）流传下来的娱乐活动中，依然保留着简单的儿童乐器，如摇响器、吼板和无孔笛。

我们也许会想，为什么在某些社会，包括西方社会，成年人居然为孩子选择某种特定的音乐，为什么不让孩子们从一开始就接触成人音乐呢？也许所有地方都会假设，简单的音乐——根据一些公认的标准来说是简单的——适合孩子，因为人们推测这与儿童的能力和喜好相当。除此之外，也许更重要的是，需要象征儿童在社会中独立的地位，这种地位必然为他们免去了许多成年人的责任和权利。但正如坎贝尔（Cambell 1998:168 - 94）详述的那样，儿童的音乐丰富多样，而且对儿童来说，音乐可以实现很多东西。然而儿童歌曲也能影响成人文化。如果说在更古老的传统社会中，它们同那些已失去作用、被人忽视的早期仪式相关联的话，那么在现代社会，儿童
430 曲目则要比成人音乐更有连续性，变化更少，可能热衷于提醒人们，唤回逝去的文化，有如孩子们会提醒大人的过去那样。

在许多文化中，儿童歌曲不仅仅是一种“艺术津梁”，即通过它可以让孩子们逐级掌握成人的音乐创造能力。对民族音乐学来说，研究儿童曲目的独立性和异质性具有多方面的重要意义。布莱金得出如下结论：孩子们不表演成人音乐的原因是：“每一个社会群体都有其相关的音乐风格，有其身份的听觉标识，因而那也可以标志儿童是一个独立的社会群体。”（Blackig 1967:29）在当代美国音乐文化中，儿童同样被视为少数群体，他们也这样自视自己，甚至一直持续到青春期，都坚守自己的音乐，以此来表征他们的社会独立性，这经常令家长失望，这些家长也拼命反对扩音器[大音量对儿童]的超常吸引力。明克斯（Minks 2002）参照了 M. M. 巴赫金（M. M. Bakhtin）并上溯到 19 世纪威廉·韦尔斯·内韦尔（William Wells Newell）的研究，之后他说，必须分析儿童的音乐（及其他方面的）表达，注意权力关系及价值观的意识形态。儿童参与音乐也产生这样的倾向：让社会将世界划分出他们自己与他者（这里指成人——译注）。少数民族或少数族裔，在其他方面生活在社会主流之外的人，以及儿童，这些人的音乐及音乐生活确实是非常不同的现象；但音乐生活如何反映了权力不平等，以及这种不平等如何产生了独特的音乐存在，在这些方面，上述不同群体有着很多共同之处。

第30章 一个新纪元：1990年代及其后

文化的灰视?

无疑我们已经说过多次。世界发生了变化，我们的生活已不同以往：对 431
于西方各国人民来说，变化发生于法国大革命后、或也许1848年起义后、或一战和二战后、或冷战结束之时、还有2001年9月11日后；在美国，变化发生于1865年后；在美国土著文化中，变化发生于他们显然无法打败白人的时候；在非洲各个地区，变化发生于1885年欧洲列强瓜分非洲大陆之后。但这次，在2000年左右，说我们身处新纪元尤其确切，那体现于生活中的方方面面，因为计算机技术能使我们瞬间接触到世界上的所有地区，一切都可以由电子合成，人们可以用手机呼叫任何人，甚至无需知道他/她身处何方。音乐的生存方式也发生了改变，以前所未有的不同方式而存在：人们可通过计算机网络来传播，多以录制的模式聆听，并且现场表演很少没有音响技术人员在场。我们不禁会想，全世界似乎都拥有同样的技术，由于这样的结果，令音乐爱好者以及最早几代民族音乐学家害怕的事终于发生了，因为西方音乐的主要元素——和声、以乐器为主以及简单的节拍——都渗透到了世界各文化中，用之于它们各自的传统里，同时在流行音乐这方面，世界各民族都形成了自己的版本，这种音乐主要脱胎于欧洲和非洲元素的结合，并吸收了中东和南亚的元素。为众多热爱世界音乐多样性的人所预见的“文化 432
灰视”(cultural greyout，语出社会学家麦克卢汉的“全球灰视”，即世界文化的同质化——译注)，是否真的已经出现?

这取决于你如何看待这种“灰视”。我们在世界各地都可以发现共同的特性，正如中国、非洲、拉美和欧洲作曲家最新创作的音乐那样，并且人们也有充分的理由说，我们生活在单一的、全球化的音乐文化中。但作为一个民族音乐学家，我仍然有理由坚持认为世界系由很多彼此独立的音乐所组成，不过现在，这些音乐之间(通常作为声音、行为和观念)相互联系和影响的方

式，也许远比通讯技术迅猛发展之前要多得多。当然，世界的密切关联可以追溯到更早。但以前文化（和音乐）的同质化，其规模绝对比不上14世纪中国的文化扩张、伊斯兰的征服战争或也许甚至阿兹台克（或印加）人的扩张进程。同质化一直存在，但在全世界，自从18世纪以及20世纪该进程急剧加速以来，源自西方文化的资本主义发展其进程就不断得到强化。

我首先要说一下殖民主义，它使世界上各个社会，或至少这些社会的精英，采纳了西方文化的某些价值观和西方音乐的许多方面；还要说说民族主义，它使曾经构成世界的各个小型社会聚合成一些更大的实体，它们彼此间通过共同的语言和文化来维系，尽管其成员也许不太能意识到对方的存在，因此只能作为一个“想象的社群”而共存；还有世界主义（cosmopolitanism），图里诺（Turino 2000:7）将其定义为“客体、观念和文化态度，它们广泛散播于全世界，然而只针对某些国家中特定的一部分人群[读作“精英”]，这一过程也被称为全球化。” 在社会科学中还形成了一系列概念——后殖民主义、后民族主义、流散地网络、跨民族主义等等，以期解决人群之间各种不同的相互影响。或更恰当地说，这些概念关乎下列这类人，他们根据彼此间的关系以及与其过去的关系，将自己看作是各个群体的成员（参见Appadurai《显而易见的现代性》[*Modernity Writ Large*] 1996）。简言之，我所谈论的也是动机相悖的两个过程，其称谓不再广泛应用，但仍然有所帮助，此即西方化和现代化，它们代表了非西方社会适应西方文化的不同方式，前者表明某
433 种“认同”西方的方式，接受西方的理念和价值观，而后者则运用西方的科技和技术来维护本土的传统。我也在谈论：由世界各种社会群体间权力不平等而形成的关系，具有日益重要的意义，这也几乎不是什么新问题，但却随接触和交流机会的逐渐增多而得以深化。

假如世界文化间的关系确实发生了根本改变的话，那么音乐领域自然也是如此；在我看来，对音乐文化这方面进行的研究的确成了1980年末以来民族音乐学家的首要任务。比较一下《民族音乐学》期刊中的两类问题。在1982年1月刊中，我们发现在8篇文章里有6篇是描述和分析作者所研究的传统——西非豪萨文化中的神灵附体（trance）和音乐（Veit Erlmann）；形成可兰经吟诵风格的各种因素（Nelson Kristina）；形状音符（shape note）曲调集和原始洗礼（Brett Sutton）；研究美国民间器乐的原始资料（Chris Goertzen）；佛教仪式音乐（Jackson Hill）；音乐结构的跨文化比较方法（Mieczyslaw Kolinski）。只有两篇文章的作者小心翼翼地触及到了眼下或近期的文化和音乐变化——朱迪思·范德（Judith Vander）对印第安肖松尼族妇女歌曲曲目的研究，以及克里斯多弗·沃特曼（Christopher Waterman）对西非

伊巴丹流行音乐的研究。然后再来看20年后的2002年秋季刊。在6篇文章中,有5篇研究的是音乐世界近期发生的事情:南非土著文化的基督教赞美诗(Carol Muller);中国少数民族音乐家在伦敦的巡演;作为田野工作者和音乐家的文化局内人和局外人的调查(周倩而[Chou Chiener,有关中国的文章]和Greg Downey[有关巴西的文章]);北非柏柏尔族女性歌曲中的代际变化(Katherine Hoffman)。这些文章体现了音乐世界的变化,以及民族音乐学侧重点的相应变化。

事易时移,但在某些方面我们又回到了原点。我们以尝试着眼于整个音乐世界的多样性和统一性为始,进而转向了高度的专攻方向,然而鉴于世界——如我们常常所听到的那样——已缩小为"地球村",我们再度对人类音乐的总体、特别是近期的历史进程产生兴趣。我们将世界看作是一组有争议的问题,无一例外,而很少将世界看作是一组曲目。我们学会的年会有过几场分组会议,比如,涉及传统的北美平原人,澳大利亚土著,南非流行音乐和洛杉矶电影音乐文化,以及爱尔兰、黎巴嫩和波利尼西亚妇女为葬礼的演唱,研究对所有这些音乐的所有权和支配权。

是啊,并非都那么新

当然,民族音乐学侧重点的巨变是有其历史背景的。大多数文献都关 434
注世界各文化如何应对西方文化和西方音乐——在音乐风格、音乐理念和乐器方面——渗透到他们的生活中。在1950年前,有关这一问题的文章很少,而弗朗西丝·登斯莫尔的一篇文章(Densmore 1934)就是其中之一。当时,[西方]对非西方音乐家和音乐生活的实际影响已成为一种主因,并催生了一次里程碑式的会议:中东和欧洲音乐家和学者1932年在开罗的大会(参见Racy 1991)及后来其他会议的召开,包括1961年在德黑兰的会议(参见Archer 1964b)。关于传统音乐和西方音乐之间的相互影响,世界上最早得到全面研究的地区,是欧洲音乐和撒哈拉以南的非洲音乐并存的那些地区。

到1970年代,西方甚至对诸如爪哇佳美兰这种一度被认为不会受外界干扰的体裁都产生了很大的影响(Becker 1972)。更晚近以来,对各种音乐之间相互影响的研究引出了城市民族音乐学这一分支,其研究以当代城市的特征为基础,这些城市由各种族群组成,它们在不同程度上受到当代西方音乐文化的影响。在对20世纪的世界进行民族音乐学研究的系统化方面,早期的一个里程碑是维沃拉(Wiora 1965:147-97)将他四个时代中最后一个时代的音乐称为"全球工业文化"。他非常悲观地把20世纪看作是一个

音乐同质化的时期。

虽然有时会产生一种事不关己的态度，但是许多民族音乐学家还是会对各种音乐、风格、体裁或乐器的消失而感到惋惜。人们难以不对此感到惋惜。但到目前为止，我几乎无法认同人们广泛担心的音乐多样性正在导致的“灰视”现象，对世界音乐来说，20世纪是否是如此糟糕的一个时期尚待争论。但人们如何从局外的角度恰如其分地评估一种音乐？很难夸大殖民主义、资本主义和全球化对世界大多数民族的危害，也很难举出例子来证明对这类音乐结果的负面评估有理由。现今，普通人的音乐经历要比以前广泛得多。由文化间的接触而产生的混杂（hybrid）或混合，可以被解释为是对原有音乐的一种丰富，同样也很容易解释为污染。而古老的传统作为一个类别并未完全消失。

若要将民族音乐学的研究史融入到殖民主义、民族主义和全球化的效
435 应中来思考，那么似乎最好将音乐的世界看作是各种音乐相互关联的一个巨大网络，而不要看作仅仅是一群[互不关联的]音乐。在讨论各音乐间相互影响的方式时，早期的民族音乐学文献主要围绕着两大概念，人们可以用之来比较相互影响的各种文化，即：相对的复杂性及兼容性的程度。这两个概念互有重叠，并都令我们难于下定义或做出阐释。西方音乐对所有其他音乐都存在着巨大影响力，人们对此普遍认同的原因之一，便是西方音乐可能具有高度的复杂性，及与其伴随的技术和经济力量的巨大影响力。这个假设部分来源于西方对世界音乐的看法，但也来源于特定的西方音乐的性质，这些音乐通常是最早展现给非西方文化的——古典音乐比较少些；某种程度上还有流行音乐；但最多最典型的还是源于军队和宗教的音乐；乡村民间音乐则微不足道。从一种主要是量化的角度来看，日本和印度的古典音乐可能高度复杂，而美国土著、或南亚部落、或澳大利亚土著音乐则都相对简单，这些都是可以预测音乐反应的因素。我已经说过，我们对音乐的复杂性无法精确衡量，此处的复杂性并非一种价值，而只不过是一种描述的词汇而已——然而文献中到处都是作者们以轶事为依据并凭直觉而进行的陈述，但人们又无法即刻反对。如果在某种程度上，我们将复杂性等同于音乐组成元素及其相互关系的数量多少，那么我们就有理由做出一些切实可行的假设。比如，较之有部分书面记载的传统，一种纯粹的口头传统通常会比较简单；有明确音乐理论的传统通常会比没有音乐理论传统的更复杂；有音乐家专门培养机制的传统会比其他没有这样机制的更复杂。

第二个概念——几十年来被用作预测音乐史的因素——是指各种音乐的相对兼容性；简单点说，系指明显相似的程度。有关这一问题的讨论要回

溯到19世纪末所提出来的一些问题:黑人灵歌的最终来源,以及它们源自非洲或欧洲传统的程度各占几分。这是个无益的问题,得到的回答往往出于种族主义者的思想武库。但为什么某些种类的音乐很容易相互融合,而其他种类则相互排斥——从这个问题得出了一些结论,即,基本上是由于音乐本身性质的某些因素所造成的,而非出于人类——音乐的载体——在相似性和能力方面的跨文化关联。于是一些经典的研究(比如 Merriam 1955b; J. Roberts 1972; R. Waterman 1952)都试图表明,非洲和西方的音乐比西方音乐和美洲印第安音乐的兼容性更强,并产生了一定的音乐影响。音乐的改变是由于吸收了更为复杂的音乐的元素,也是由于汇集了各种具有某些兼容性的音乐。复杂性也许不那么难于界定,但兼容性这种表面上很明 436
显的东西,也许至多是根据事实得出的结论。不过我们还是进一步看看究竟发生了什么。

我们也许同意:20世纪音乐史上,最重要的事件之一便是西方音乐渗入到所有文化的生活之中,而且,最重要的进程便是世界各文化如何调整和改变其音乐文化,以求得某种生存。我认为,这种理解正是在这个完全进入1980年代的“新纪元”中民族音乐学研究的特征。我们所谈论的是哪种生存?让我们沿着一个理论连续统来看看各种能想象得到的结果。连续统的一端是音乐传统的完整保存,而另一端则是完全放弃传统,并全盘接受西方音乐。我尚未听说有哪种文化可用其中某一端来描述,这两端只是一种理论抽象,尽管印第安伊希人可能接近第一种,而我在阿德莱德遇到的澳大利亚土著则可能是第二种。但我所提出的判断是以局外人听到的音乐为基础的,而不是基于音乐行为、背景、观念以及局内人的评估。1980年代,着眼于西方和传统音乐相互影响的文献,往往试图辨别对西方音乐所作出的不同反应或回应——当然,对任何一种文化来说,都不仅仅只有一种反应或回应。

25年前,对于世界上许多音乐体系面临西方音乐和音乐观念的到来如何作出回应,我试图加以分类。在涉及到全部或部分曲目时,它们相互之间全然不同,或广泛涵盖,或限于某阶层或个人,但不管怎样,它们都揭示了:在一个经受了文化、政治以及最终音乐的剧变的世界中,所发生的情况何等纷繁复杂。但它们全都可以置于一个连续统的背景中来看待——是否人们主要是以任何代价或巨大的代价来保存古老的音乐传统,抑或,是否人们主要的回应方式是抛弃文化传统、成为新舶来的音乐文化的一部分。确切的说法可能是,世界上的各种文化都处于这两个极端之间的各个点上,问题在于它们各自以怎样的方法求得音乐的生存。

适应、改变、生存

20世纪音乐变化的很多方面都可以看作是谋求生存的策略，如改变旧
437 系统中的一些方面以便保存其精髓。每种文化的回应方式都不相同，取决于与殖民者的权力关系，以及音乐在社会中的功能和价值、音乐的兼容性及更多其他因素。所有这些因素共同满足了平衡新旧各自的优势的需要。为了给比较树立一个样板，我还要介绍一种非常抽象的概念——用符合1970年代思维的说法——叫做“音乐能量”(Nettl 1985:20－26)。我可以假定，在每种文化中，都存在可以用于音乐创造和活动的某种最大数量的能量；“能量”(energy)这个词挺时兴，但也可用其他词，如“能力”或“限度”。我用这个词来表示一个社会中人们有关音乐方面的所有努力，我还认为，随着西方音乐渗入到世界其他民族的生活，人们必须设法维护自己在能量方面已遭削弱的古老传统，这种削弱的能量可能指从今往后投入到这方面的人数、时间、风格、体裁或乐器数量的减少。一个社会以怎样的比例在古老的以及舶来的实践和风格之间分配自己的音乐能量，也许能决定自己能够产生何种音乐成果。

接下来让我们快速浏览一下各地区和社会所发生的事情，以此说明[音乐]现象的多样性。关于传统对西方回应的类型，我们听到人们最惋惜的就是音乐传统的完全丢失，或曰抛弃。如上所述，如果完全就该词的含义而言，这种情况即使有，也是凤毛麟角。似乎未必有那么一类人群，他们的存在仅限于生物学的意义，而其本土的音乐经历已完全被西方的因素所取代，消失得无影无踪；当然，这很罕见。无可否认，曲目的某些部分消失了，并且西方音乐的到来(可能还有中东音乐的到来)扼杀了一些音乐、曲目和风格。我们也可以看到来自主流文化的霸权力量，如某些福音派基督教传教士和伊斯兰塔利班分子，如何消灭了大洋洲和阿富汗的音乐传统。但在绝大多数情况下，作为不平等权力受害者的音乐传统似乎绝少彻底消失。更多的时候，它们残存于一些人的记忆中，残存于世俗仪式(曾经是宗教仪式)的习俗中，或残存在儿童歌曲及游戏歌曲中。那些传统发生了变化，被人们重新改造以便适合不同的用途，然而在我看来，它们仍然一直维持着某种存在，甚至可能只是存在人们的潜意识里，但有时又得到大力复兴。

这听起来很像我所希望避免的价值判断。在生活里、在音乐中所发生的一切是好是坏，必须由当事人来判断。我在这里所作的评价只代表局外
438 人的看法。可能也有一些民族，他们认为自己的传统音乐已经消失了，尽管

局外人仍能察觉它实际上仍然存在，或仍有痕迹；还有一些民族坚信他们的音乐独一无二，纵使形式分析表明它与另一种音乐（比如西方音乐）一样。有些人庆幸传统的消失，另一些人不知道它曾经存在过。乐器的改变、传统上音乐的宗教用途的消失，以及音阶里四分之三音到半音的改变，对该音乐的所有者终究会发生很大影响。所以无可否认，所谓非西方音乐仍然无处不在——正如下面对其他回应所进行的大多数描述那样认为——这种说法来源于普遍的、比较的，当然也是以西方为主导的看法，同时又试图顾及到——然而最终仍无法复制——所有或实际上任何非西方文化的视角。

以前，人们曾常——或许从笃信西方经典传统的人那里——听到这种说法：我们对世界上各个土著民族的所作所为是骇人听闻的；不过至少我们将好听的音乐带给他们，取代了那些难听的刺耳声。尽管人们尽量粉饰，认可文化领域本质上是不可分的整体（这一点对民族音乐学很重要），但还是很难理解：西方对各民族在经济、政治、社会和身体等方面的压迫，如何能够带来令他们在道德和审美方面可以接受的音乐。

但我要继续描述对西方音乐的回应：是否存在对传统音乐的彻底放弃，当然，音乐能量的转移会使人们放弃传统音乐的某些部分，因而有些部分大量枯竭或减少。比如，美国土著平原印第安文化曾经有大量的宗教音乐；但如今数量极少，取而代之的是更多用于少量社交舞蹈的音乐，这些舞蹈主要与帕瓦仪式有关。典型美国土著部落的整个传统曲目中，其歌曲以及歌曲类别的数量较以前都大幅减少。日本古典音乐的曲目数量也减少了。默文·麦克莱恩（Mervyn McLean 1965）同样描述了毛利人“歌曲丢失”的过程及其影响。世界各地的乐器都有废弃并被西方乐器所取代；一些传统的技术也被遗忘和取代。[将自己的音乐]标准化（如平原印第安歌曲的曲式）和简单化（如源于非洲的打击乐节奏模式，可以比较加勒比的西非音乐），这样可以释放出一些能量用以吸收西方音乐。在某些音乐中——卡纳蒂克音乐文化就是恰当的一例——独特的乐音被保留了下了，这些乐音至少部分依赖古老的音乐传统，但其音乐行为通常被西方的方式所取代，比如音乐会、拿薪 439
酬的音乐专业工作者、唱片和广播、坐在椅子上演奏、观众鼓掌以及报刊乐评。传统音乐概念是怎样出现的，它们是什么，又如何界定，在生活中的主要作用以及所具有的影响力——奇怪的是，所有这些几乎都被赞同西方音乐概念的世界各文化几尽抛弃，也许，这也可以看作是为了完整保存音乐声音而付出的代价。

对西方音乐的另一种回应是在一个有限的环境中，对传统进行人为的或也许是孤立保存——似乎被归于博物馆式的保存（参见 Archer 1964b 作

为方法的范例)。一个民族功能性的音乐生活其主流演变成了西方模式,有时候又演变成了仅仅受当地传统影响的西方音乐形式。但一个民族特别视为自己传统遗产的音乐却被保存在孤立的小块地区,通常由政府机构进行保护和资助。人们能够识别出这种音乐,但却将其看作属于过去的东西,或作为一种很少能体验到的音乐理想,并为特别的目的、事件和社会阶层而保存起来。人们创建了音乐机构,并通过全国范围内的巡演来展示自己的音乐历史。在韩国等一些国度,杰出的传统音乐家通常被赋予"国宝"这种特殊的地位。人们希望一成不变地保存这种古老的音乐,让它保持一种实际上前所未有的稳定,而这么做的代价就是不再将它作为人们主要的音乐表现途径。有时,这种人为的隔离和保存被当作一种权宜之计。比如在伊朗,古典音乐一度在艺术部的指导下而得到保存;之后,即 1968 年后,它又开始更多在日常生活中起作用,并开始经历更多的变化。在这种对音乐一时的人为保存之后,又以新的形式重新将其引入到主流的音乐生活中,这似乎也是 20 世纪西方音乐文化的特征。我们借助政府的支持,在教育机构这样绝对稳定的、有如博物馆一样的环境中,保护了古老的欧洲古典音乐、中世纪、文艺复兴、巴洛克和某些民间音乐。其中一些音乐再次进入主流。

我们所讨论的这一组现象,它们更容易出现在曲目的某一部分,而不可能代表整个社会的音乐行为:统一语境中风格的多样化,是指将各种各样的
440 元素融合进单一的音乐或社会语境中。所以伊朗电影和印度电影也许在一部音乐或一组乐曲中,包含了许多源于不同地区的不同风格,并且它们本身能反映出对西方音乐的几种不同类型的回应。巩固与多样化有关,但在某种意义上也与之相对立,其作用在于:将曾经独立的政治实体、部落、酋长领地、王国等群体组建成民族国家,或从独立的民族变为被殖民的少数群体。其中一个例子如:建立一个非常集中的、在音乐能量方面要求不高的北美印第安风格,来代替曾经多种多样的部落曲目。所以从另一个角度讲,非洲国家也是这样建立其曲目的,由一班经过特殊训练的音乐家和舞蹈家来表演,其目的是将许多曾经比较独特的传统统一成全国认可的音乐。

19、20 世纪经历了很有意义但可能不那么普遍的一种发展,即某些音乐风格在别处逗留后又重新引回到发源地,最好的例子是非裔美国和加勒比音乐在 20 世纪中非和南非音乐发展中所起的作用。夸大那些表面具有异国情调的元素,这一现象源于西方听众所期待的在非西方乐音中能够听到丰富的异国情调。在一些地方,音乐似乎已经发生了变化,以迎合欧洲和西化精英们对传统的概念。这些音乐强调与西方音乐的区别以及在西方人眼中具有异域风格的乐音。鲁斯·卡茨(Ruth Katz 1970)指出,某些现代的阿拉

伯音乐夸大了在西方人看来具有浓郁阿拉伯风格的特征;现代平原印第安歌曲似乎也夸大了其独特的印第安风格,可能是为了维护美国白人对这些音乐的概念。最后值得简要说明的是西方和非西方元素的幽默并置——即在西方听众、西方化的听众和传统的听众看来都是幽默的。在美洲印第安和非洲某些文化,印度一些电影音乐,以及墨西哥流浪乐队(mariachi)用流行风格演奏西方古典作品时,似乎都会出现能激起人们这类反应的音乐。

最后,在我所描述的相互影响中处处起作用的概念——或更应该说是过程——叫作文化融合。这个词在1960、1970年代得到了广泛应用,尽管现在已基本不用,但在我看来,仍有助于解释社会所做出的某些音乐选择(近期评论参见 C. Watermann 1990:9)。《不列颠百科全书》(*Encyclopedia Britannica*)简单将其定义为"多种文化来源的融合",但在人类学领域,它更具体用来解释如下状况:当各种元素相似或相容时,文化混合现象就会增多 441 (参见 Merriam 1964:313-15),而它在民族音乐学领域最突出,解释了从新世界到非洲,各种源于非洲的文化中所存在的那些多样化风格。文化融合所发挥的作用,也表现在现代中东、印度和非洲音乐的演变之中。当各种来源相似、相容并共具某些重要特征时,最容易形成这种具有20世纪末特征的混合或混杂的风格。

观察"他者"的新视角

如果说在1950年之后,我们从原先将世界看作是一群彼此独立的音乐,转而研究它们的相互影响在音乐方面所产生的结果,那么,从1980年代起,我们又向前迈进了一步,更着重于世界各社会本身的相互影响如何形成了音乐生活。我们开始更加关注我们过去的所作所为,并以批判的眼光指出,将世界分为"我们"和"他者"的社会、心智和伦理所造成的后果。重要的是,这意味着我们拓宽了对各种思考的兴趣,这些思考常被统一于"理论"的范畴内,其重要的方面包括了人们已知的批评理论和文化研究等思想方向,即,从最终能够找到匡正(redress)社会的方式这样的角度,试图为个别现象,或更典型的是一些规律,作出带有普遍意义的解释。这个理论体系——大多数著作都努力为之做出贡献——运用了大量的概念,它们主要适用于各种人群间的关系——如民族、社会、种族、阶级、性别、族群——强调就权力关系和霸权而言,他们之间所处的不平等关系。如果说最初我们最感兴趣的是找到某些音乐体裁发展的原因,并借用社会关系的知识来加以解释的话,那么现在,我们更倾向于首先着眼于社会关系,再试图理解其产生的

音乐。马丁·斯托克斯(Martin Stokes,转引自新格鲁夫 2001,8:386－95)在行地阐明了这样一个领域,在这里,民族音乐学家发现自己处于一个音乐和音乐生活的“新纪元”,并着手建立一些方法为他们自己开拓一个“新纪元”。

民族音乐学在近期获得发展的一个领域便是,关注民族音乐学家的工
442 作和研究成果可以为所研究地区的人们,以及可能听到或读到其文章的人,作出怎样的贡献。与此相应,他们越来越有志于帮助世界上被压迫及被剥夺权利的民族及其音乐家,为他们扬名、表演、录制唱片并获得认可和尊重而努力。民族音乐学家参与音乐节的组织、将他们进行田野调查的老师带到大学里并在大众媒体中赢得发言权。这表明在他们对“他者”的看法上出现了一个渐进的、理想的转变。

斯托克斯以批判的眼光来看待人类学的文化概念,认为它本身就对世界文化和音乐的发展有影响,并提出了在民族音乐学研究最前沿的一组问题:音乐社群的概念;族群性;民族主义;流散地和全球化;种族,性别;本土文化中“他者”的概念;以及其他。在这些类别中,有些包含了在这里值得特别提及的其他问题,比如,越来越强调有关音乐的所有权和控制权的问题,通讯技术的影响以及音乐在表征中的重要性。并且,民族音乐学家也致力于研究世界政治景观的快速变化,及其对音乐所产生的几乎是直接的影响,比如“冷战”的结束和在东欧与中东兴起的音乐民族主义(如 Buchanan2005;Slobin 1996;Stokes 1992);民族主义运动之后的社会变化对音乐的影响(比如 Elrmann 1999;Turino 2000);以及民族音乐学的一些更具体的结果,比如研究也许消解了音乐经典和各种类别中的界限(如 Bergeron 和 Bohlman 1992;Bohlman 2002;Keil 和 Feld 1994),并且人们越来越意识到,这个世界不仅仅是各种音乐的组合,也是民族音乐学的组合(参见,如 Blum 1991;Diamond 和 Witmer 1994;Myers 1993;Qureshi 1999;Racy 2003;批评见 Agawu 2003)。

在所有这些思考领域中,重点似乎从最初对音乐风格和声音的关注,转移到了梅里亚姆模式的其他环节,转移到了促使人们作出某种音乐选择和决策的观念,转移到了人们使用音乐的目的,以及音乐对人的贡献。也许,我们正处于世界的一个新纪元,但人们很可能总是以自己在历史中所处阶段(place)、而认为自己是在经历前辈无法想象的东西。但民族音乐学的历史比较短暂,我们也许有理由说,我们在许多方面都还处于一个新纪元,一切都可以归结为一种解释:我们最初了解的是各种音乐如何不同,展现它们的区别,不过现在我们着重的则是理解、诠释它们之间一直存在、且日渐增多的相互影响。

第 31 章　故事的发展历程：对历史的评论

民族音乐学应该废除吗？

我们已经步入了全书 31 章的尾声，每一章都探讨了民族音乐学的一个 443
主要论题或概念或问题，一般都将这一学科看作是 20 世纪——整个 20 世纪——的一个现象，常常着眼于它的连续性与变化，在很多方面，我们都采用历史的视角。那么现在我们学科的状况如何呢？我尝试以四种途径来描述——即我们身份的历史，与音乐学的关系，时期划分，以及过去和当下我们一直在追问的一连串问题。

核心问题之一便是民族音乐学在学术界的归属。下面是 1970 年代的一些小花絮：一位朋友陪我参加民族音乐学学会的会议。“我的天啊，那肯定丰富多彩”，他这样评价是因为他看到一些专家模样的人在一间屋子里宣读论文，另一个屋子里，一组身着短袖花套衫的盎格鲁美国人正在以鼓、铃和响器的合奏热情洋溢地演奏，观众明显听得很入神，一些身着牛仔裤的学生正在大厅中围桌观看用于做锡塔尔琴的成套工具。然后他参加了一个专题小组讨论，作出了不一样的评论：“他们都是了不起的人，但每个人的知识都不同，好像大家共同的知识并不多。”这未必是夸张。在另一次会议上，我听到有人说：“民族音乐学的发展是 1950 年以来音乐学领域中发生的最重要的事。”这是一位音乐史学家的说法。还有第三种说法：“民族音乐学应该废除
吗？”这是一个专题讨论小组的议题（也见 Lieberman 的著述，1977）。实际 444
上，没人愿意排除民族音乐学家。但他们不就是音乐学家、人类学家或原来的任何身份？也许早就该把这样称呼还给他们了。最后还有，2002 年民族音乐学协会的会议各小组议题是“在音乐系中，民族音乐学是干什么的？”

到处都有人提出类似的问题。令人不禁想编一部质疑民族音乐学存在的论文集，但我只提一下德国杂志《音乐研究》（*Musikforschung*，尤其见 Greve 2002 和主要反驳者 Brandl 2003）中的激辩，其中指出，民族音乐学没

有未来，已黔驴技穷，并且也许自始至终都是些旁门左道的东西。

人们可以以多种方式讨论对我们领域始终不渝的希求，但很多批评性文献都没有澄清下列问题：(1)那些自诩为民族音乐学家的人所做的事原先就不该去做；(2)因为近期的文化变迁而使他们的工作无效；(3)他们已经达到了既定目标，该洗手不干了；(4)他们的领域不应该成为一个专门的领域；(5)他们的存在一直都只是一种失去效力的政治姿态；(6)如上所述，他们缺少足够的共同点，不配有一个称谓；(7)他们一直都属于政治和经济上的压迫者，应该停止[目前的研究]，或只研究欧洲。还有其他相关问题。

但对于所有这些问题，我们都必须追问，民族音乐学是否已经发展成了一个协调一致的领域，我们是否知道这个领域是什么。本章开头处花絮的含义是，有时似乎没有什么东西能凝聚民族音乐学，却有更多的东西将它联系着更成熟的旧领域，也联系着新形成的领域。这是一个很具诱惑力的假设。人们也许能够区分：何为有志于严肃学术的人，何为喜欢听有趣音乐或学习演奏和演唱的人。[民族音乐学内]似乎有许多人在做许多不同的事情，其中有些人彼此间在思想方面的差别要大于他们与传统的历史音乐学、音乐理论、人类学和民俗学等学者的差别。至于民族音乐学学者，他们的研究方法和内容对老学科和新兴学科都有很大帮助，反过来也受益于这种交流。我们认识到，与过去几十年相比，目前民族音乐学行业所累积的思想已经开始影响相关领域了，这就令我们很满足了。

无论过去还是现在，如果民族音乐学家之间果真很少有共同点的话，那么民族音乐学的学科身份、自身的统一性以及与其他领域的关系自然都会
445 成为主要的争议点。但我断言，民族音乐学确实有步调一致的过去，以及一个在很大程度上都属于自己的传统。它有自己独特的思想史、文化英雄、里程碑以及辉煌和哀伤的时刻——即有着一则与众不同的故事。

当然，这部历史与其他学科的历史有很多密切相关之处。文森特·达克勒斯(Vincent Duckles，见 Brook, Downes 和 Van Solkema 1972:39)指出，在 19 世纪及更早，有七种主要动因搭建了音乐学探索的舞台，其中包括古代文明的音乐、世界音乐的发现和民族歌曲的发现，显然都引发了后来的民族音乐学，与之并行的还有更具体的历史驱动力，如圣咏改革以及处理资料的能力(the arts of custodianship，即如何发现、保存、利用资料——作者附注)。对建立音乐学学科功勋卓著的人——吉多·阿德勒与查尔斯·西格等人——也对民族音乐学的发展做出了贡献。另一方面，人类学也是主要相关学科；民族音乐学一大批精神领袖都来自人类学专业；其他人也都阅读过与自己研究相关的那部分人类学文献。主要人物——最先浮现于脑海

的是赫尔佐格、梅里亚姆和布莱金,但我们学科的领航者还有更多——都认为自己首先是人类学家。

但民族音乐学的历史不仅仅是作为另一门学科——音乐学和/或人类学——分支的历史,也不仅仅是对世界各地区研究中的一连串事件。如果说我们有理由将学科历史看作是一个单元的话,那是因为塑造我们学科的一系列事件,对所有认同学科的人都具有普遍的意义。对民族音乐学认识的最早贡献可以追溯到文艺复兴时期(参见 Harrison,1973)。但直到 1880 年到 1900 年间它发展成一个独立的领域时,才建立了最早的一批研究范式。其中最重要的就是达成了一种共识,即,有理由认为所有音乐体系——至少在某些方面——都是平等的。文化进化论的蕴涵透过各个阶段直接用于解释现代欧洲理性的调式体系,主导了整个 19 世纪,并在这方面继续发挥着影响。但曾几何时,人们相信所有音乐体系——尤其像音阶和乐音素材这类参数所体现的那样——都同样地出于自然,或你也可以说,同样地出于人的行为。导致这种观念的具有影响力的著作是 A. J. 埃利斯《论各民族的音阶》("On the Musical Scales of Various Nations",1885),从此,人们普遍认为相对主义至少是思想上的出发点。1890 年代的 10 年还见证了广泛综合(Baker1882)、专题论著(Stumpf 1886)以及 1890 年的田野录音等方面的最初尝 446 试。不久后——就在离目前一个世纪前——霍恩博斯特尔(1905)针对学科的性质发表了第一篇表达有度的文章(实际上是一次演讲),有一点预示性,提出建立新的学科范式:"在一个成熟的学科中出现的新领域必须证明其存在的合理性。"本书[各章]不时触及了学科后续发展的历史,此处不再赘述,但它继续受到一些永恒的议题的主导,如文化局内人和局外人之间的接合点,各种概念分界的重要性或无效性,个人界域或社群界域的音乐,通则的有效性及谬误性,以及一种包括田野工作、记谱和其他技术在内的特殊方法论——这些问题都使我们的学科在追求音乐理解的许多思想潮流中独具特色。

在各学科中

如果说 1900 年前后的那个 10 年是第一批范式的时期,那么我们学科史上的第二个高潮点则约在 50 年后的二战之后才到来。正是到了这个时候,"我们的归属"问题才突出地体现出来。让我先来讲讲个人的经历。当我在布鲁明顿的印第安纳大学学习时,民族音乐学这个名称已经杜撰出来,但不是非常流行,我的老师乔治·赫尔佐格仍将其称为"比较音乐学"。我在学

业后期主要学人类学，不过我拿的是音乐的学位，并且我坚定地认为自己是某种音乐学家——应该略懂人类学、民俗学和语言学，但当然是某种音乐学家。我的同学们也是这样，但其他具有同样学术经历的人，也从没怀疑过自己是人类学家。这种方法的广泛性——我应该称之为矛盾心理？或模棱两可？或某种左右逢源的行为？或在某些方面，也许是野心，甚或是更大的范围——成了美国民族音乐学历史的范式。

写这一节标题的时候，我想我在潜意识中唤起了约 1998 年一个名为“诺瓦”(Nova)的电视节目“狮群中的猎豹”，它描绘了非洲山谷里非常凄惨的一个画面：一大群强大的狮子追杀一小群猎豹。他们只能依赖智慧和超凡的
447 速度得以逃生。身为动物学家的解说员指出，狮子们害怕猎豹的繁殖会危及到自己的食物和水源供给。我认为他是解说是一种奇怪而缺乏同情心的联想。

确实，很多人类学家和一些人类学系无疑都非常欢迎民族音乐学，并对民族音乐学所关注的问题表示认同，但我想，我们有理由声称，最能接受民族音乐学家看法和观念并且最把他们看作是同行的领域——也是最需要他们来丰富自己领域的学科——还是以音乐史学家为主体的一般意义上的音乐学。作为 1950 年代早期音乐学校的一名学生，音乐学家们欣然接受我为其中的一员，我们齐心合力对抗其他音乐专业的学生，那些学生也将我们贬为只会妨碍他们演奏和演唱的学者。

但遇到资源共享的问题，比如谋求教职时，那就是另一码事了。在接受管理者的面试时，我被告知，音乐史的职位寥寥无几；而对我所做的研究，无论称之为何物，都从没有任何职位。实际上，当时教职岗位少得可怜，后来，当工作机会真的降临到我和我的同事身上时，历史音乐学家们有时又很担忧。我们真的需要一些人只教授非西方和民间传统的课程么？再后来，若有人提及需要招第二位民族音乐学教师，以求与 5 位音乐史教师之间取得平衡，人们可能就会听到忧虑的声音：“民族音乐学教师要取而代之啦。”有一度狮与豹的比喻似乎真的很适用那时的情况。

也许 1950 年代是这样，但更早的时候情况就不同了。1900 年前及稍后的民族音乐学先驱者们，对当时正处于发展中的音乐学领域来说似乎确实很重要。让我们回顾一下音乐学的历史。《音乐学季刊》(*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*，1885，1886)是首个严肃而全面的音乐学期刊，它的前两卷包括 23 篇文章，其中有五篇可被视为从前的民族音乐学。也很早就开始涉及到人类学了，有这样一些人物：艾丽斯・弗莱彻、卡尔・施通普夫、A. J. 埃利斯、奥托・亚伯拉罕，甚至连埃里克・冯・霍恩博斯特尔都有对非

音乐学科的执著追求。但我相信，最后，他们都会认为自己主要对音乐领域做出了贡献。后来在1930年代，美国音乐学学会（American Musicological Society）的前身纽约音乐学学会（New York Musicological Society）成立之时，主要参与者是理论家如约瑟夫·亚瑟（Joseph Yasser）和约瑟夫·希林格（Joseph Schillinger），作曲家如亨利·考埃尔（Henry Cowell），图书馆学家如哈罗尔德·斯皮瓦克（Harold Spivacke）以及（后来的）奥利弗·斯特伦 448
克（Oliver Strunk），民族音乐学家如乔治·赫尔佐格和海伦·罗伯茨，传统史学家只有两个，再加上伟大的全才查尔斯·西格。

美国的音乐学到1950年代初，已从一个各传统分科都旗鼓相当的小领域，发展成主要由西方艺术音乐史学家组成的学科了，他们对研究非西方音乐的学者对总体音乐学所做的贡献持矛盾态度。美国音乐学领域之所以发生这种变化，是由于欧洲的人文学者们为了逃脱纳粹、法西斯、大屠杀和战争而向美国大量移民。二战后，这些难民学者定居美国并开始将美国的历史音乐学发展成为思想的源泉，对此，民族音乐学家以几项行动来应对。一是于1953年首度创办《民族音乐学通讯》（*Ethnomusicology Newsletter*），然后在1955年创立了美国民族音乐学学会（SEM）——它起初栖居在美国人类学协会（American Anthropological Association）的卵翼下。其次，可以这么说，形成了民族音乐学学派，主要关注的是非西方音乐，基本上以亚洲文化为主，并采用民族音乐学家的视角，这个学派被西方艺术音乐史学家以及大多数音乐系所接受。这个学派的形成，一开始源于加州大学洛杉矶校区（UCLA）的项目，后来又有卫斯理大学、密歇根大学以及华盛顿大学项目的参与。它有两个主要特征：一个是优先研究艺术或古典传统，人们热衷于以类似欧洲传统史学家的标准来彰显这些传统。第二，既然人们总以为音乐史学家最不具备表演西方音乐的能力，所以通过美国人的表演来教授非西方传统的思想便流行了起来。同时，在1960年代和1970年代的美国，分别由艾伦·梅里亚姆和曼特尔·胡德所领军的两种有点截然不同的方法，争相引导学生们分别成为偏重人类学或偏重音乐的民族音乐学家。

但在1885年那部最早定义民族音乐学的著作（指阿德勒的《音乐学的范围、方法及目标》——译注）问世后，音乐学家总是在其正式的自我界定中将民族音乐学家所做的事情也包括在内——以比较和相对主义的视角研究世界上的各种音乐，研究文化内的音乐或作为文化的音乐，以及研究其视野内一个社会所有不同的音乐，而从不在意他们自己的研究也没有一直恪守这些准则。这样就逐渐使民族音乐学对音乐领域的影响超过了对人类学及其他社会科学的影响。现在似乎在许多机构中，如果没有一点民族音乐学的

449 知识就算不上是一个"有造诣的音乐学家"。同时，民族音乐学的存在令人类学家感到高兴，但就个人而言，大多数人类学家觉得民族音乐学没有也罢。有趣的事，音乐系的人们认为民族音乐学是一个以人类学为导向的领域；对他们而言，与民族音乐学家共事的好处之一便是后者可以将人类学的视角带到他们的生活中。

我们现在发展到什么地步了？[音乐学和人类学]这两种方法过于互补以至于无法保持各自的独立，到 1980 年代，在民族音乐学实践中，甚至更多是在教学中形成了一种主流。即那些年代，典型的学生是在学校和田野实地参与一些表演，大量阅读人类学文献；我想到现在为止，纵使人们对欧美学校中佳美兰乐队和姆比拉乐队的纯正性以及批评理论的适用性等等心存疑虑，但民族音乐学家的主流类型已经成形。不过我认为，当民族音乐学学会的成员聚在一起的时候，不会找不到任何他们本该具有的共同知识了。现在，我感觉我们之间存在一些共同的核心知识和任务。

当然，典型的民族音乐学家所从事的活动已经发生了很大变化，几乎无法一一列举这些方面。但还是让我试举一二。保存世界的音乐：从田野录音，我们的兴趣转到了各个社会自产自用的录音、慢转唱片、CD 和录像；从记谱我们转向了更大的技术宝库。原来我们是[实证的]科学家，面对的是诠释的音乐史学家，而现在我们自己——连同人类学家——却变成了以诠释为主的学者。一度，共时和历时分别是民族音乐学与音乐史学的标签；现在，我们民族音乐学家与其他史学家一样关注历史；从回避流行音乐和文化上混合的音乐，以为它们不正宗，到关注各种音乐及各种音乐文化如何相互影响。

所以，我再回过来谈谈我的观点，即，民族音乐学对音乐学和音乐产生了很多影响。当然，音乐史学家认为民族音乐学是一个年轻的"小"弟弟——尽管鉴于两个领域都倾向于以 1885 年作为某种开端，用年轻这个标签不是特别合理。民族音乐学家无法理解大多数音乐史学家的兴趣，因为后者总是研究音乐的一角，这些音乐固然优秀，但只能引起世界上一小部分人的兴趣。那些被称作系统音乐学家的人——在音乐心理学、心理声学和认知研究领域工作的人——自认为是最完美的音乐学家，关注的是最为普
450 遍的问题。但他们倾向于出合集，比如《对音乐的再思考》(*Rethinking Music*，Cook 和 Everist 1999)用 24 篇文章评估音乐学术的现状，其中有 6 篇文章的作者是彻头彻尾的民族音乐学家，有 8 篇的作者是著名的史学家，而其余的作者则是理论家、符号学家和流行文化研究的学者。这种概况反映了其他主要研究方法的发展。对于将西方艺术音乐准则奉为至尊的虔诚信徒

来说，被人们顶礼膜拜的《格鲁夫音乐与音乐家辞典》曾一度是个避风港，然而 1980 年的版本作了大量扩充，并首次将有关世界各文化的音乐和地方传统的条目包括在内，篇幅长大、具有权威性。2001 年“格鲁夫”辞典又出新版，从 20 卷扩充到 29 卷，其中以更长的篇幅、更全面地讲述西方艺术音乐经典之外的各种音乐的条目，占据了扩充部分的半壁江山。

赋予民族音乐学更多的空间当然好，但这真的是各学科间一种具有实质性的融洽关系么？如何将人类学视角带给人文史学家？现在两者所做的事情是否比以前更加相似？答案是肯定的，让我用两种趋势来证明。

1980 年代，在普通音乐学中兴起了一场自称为“新音乐学”的运动。它与其他人文领域中所谓的后现代运动相关，并开始延伸到新的领域：颠覆伟大音乐的传统教义；涉足性别研究、同性恋研究、批评理论、文化批评以及多种诠释方法——在我看来，其中有些颇具见地，而另一些则完全不着边际。也许最重要的是，这使人们认识到，要想充分理解某种音乐，必须考虑产生这种音乐的文化，它是音乐运作的环境，影响并构建音乐。他们的这些观点源自何处？确实，史学家中向来不乏他们的身影，他们当中也并没有很多人告诉我说，正是阅读民族音乐学著作才令其关心这些有意思的方面。但“新音乐学”与“旧”民族音乐学之间有很多关联，虽然有些史学家不愿意听我说“可我们早就知道或信奉那些东西了”，但事件的这一转向还是为双方搭建了很多共同的平台，形成了共同的关注领域。这种融洽关系的一个很有戏剧性的时刻，便是 1993 年的美国音乐学学会（AMS）的会议。其中名为“音乐人类学和音乐史”（Music Anthropologies and Music Histories）的全体出席的专题讨论小组由 5 位学者主持：两位民族音乐学家，两位史学家，一位理论家；数百人出席。所讨论的主题——文艺复兴时代对古代墨西哥的认识，西方关于非洲节奏的观点，爵士乐，18 世纪歌剧，以及印度的音乐学术——全都用后现代的阐释方法进行分析。无疑，新的、后现代音乐学的出现将音乐史学家和民族音乐学家聚到了一起。

另一场运动涉及的学者人数较少，但我觉得对于加强音乐学和民族音 451
乐学的相互影响也一样重要。我在第 14 章中从其他角度提到过它，即，我们有时所谓的“家门口的民族音乐学”（ethnomusicology at home），正如该名称所意指的那样，在某种意义上，它关注的是我们本土文化的研究。除了对当地的关注——如从西雅图乘公交车到 30 里外的美国土著保留地，或穿越城区到少数族裔飞地——我们还以批判的眼光研究学术机构中的音乐文化、研究与这些机构关系最密切的音乐。民族音乐学家还研究主导他们自己社会的教育机构（Kingsbury 1998）和表演团体（Shelemay 2001）的那些价值

观。“家门口的民族音乐学”也在其他各方面与西方音乐史学家融洽相处，而西方音乐史学家本身的阐释方式也开始与民族音乐学家所写的民族志相关。当然，他们也都受到其他传统和新兴研究方向的影响和启发，如民俗学、表演和媒体研究、叙事学和批评理论。

庄严进行曲

最后，除了上述那些试图展示身份和范式的评论，我还要提出我们这个学科的发展可分为四个时期，有所重叠又各具特色。起先是一个初步研究、发现和概括的时期。其特征是认为非西方音乐和民间音乐值得研究，认为它们可以用来比较，并能使人从中获得对历史的认识，而且最好的方法就是相对主义的方法。它分离了田野和实验室，并坚持搜集和保存本真的艺术作品。这一早期的许多思想至今犹存。但它不久(也许始于1930年代)便被更加专门化的第二个时期所取代。那种在霍恩博斯特尔的带领下尝试研究很多文化的做法，也被许多学者所进行的个人的、特质的研究所代替，他们每个人也许以毕生的精力去研究世界上一两个社会。这种方法似乎在1950年代和1960年代达到高潮，但至今仍非常受用。

再往后，也许从1960年代中期开始，出现了第三个时期。它巩固了从很
452 多专项研究中所得的收获，恢复并增加了对一般理论和方法论的兴趣。音乐起源、通则和比较研究等老问题再次出现，并且人们把它们看得更为复杂。人们尝试针对音乐和文化联系的方式建立一些普遍规则。从语言学和符号学借用过来的分析方法开始发挥主要作用。学者们仍然有志于某一文化及其音乐体系的运作方式，然而这种兴趣被冲淡了，因为他们相信，必须对自己的研究方法和程序精雕细磨才能得出令人信服的结论和解释。

还有第四个时期，也许我们现在正在向这一时期迈进(也许有人希望我们已经走完了这一时期，但实际尚未走完)，可是很难准确地描述它的特征。首先，这一时期强调理论，“理论”这个词也许更应该说成是“做出诠释的思维立场”，并且坚持将阐释资料——而不仅仅是实证主义般地展示资料——作为首要目标。与音乐史学家以及关注分析的音乐理论家相比，民族音乐学家或许总是强调“理论”，总是认为观察者的立场决定了他们看待和阐释资料的方式。不过，坚持以源于社会理论——其目的既明智又实际——的立场为基础来做阐释是当代学术的一个重要特征。其次，第四时期的特征还有音乐世界在过去几十年中所经历的巨大变化——那是经济、政治和科技等力量影响的结果，这些变化要求我们找到看待和解释音乐世界的新

方式。

如果方式之一是把我们学科的历史当作一系列截然不同的时期，那么另一种方式就是把这一历史看成是一首庄严的进行曲，由一群主导的学者所提出的主流范式组成，而这些学者的工作具有恒久的价值。这一潮流中的观念和方法虽然五花八门，但其目的却相当统一。思想变革会周期性地减慢或加快这首进行曲的速度。回顾历史，我想我们关心的主要是三类非常广泛的问题：(1)是什么使不同的文化拥有听似不同的音乐并对音乐抱有不同的态度？又是什么决定了某一文化主要的音乐风格？(2)世界各民族使用音乐的目的是什么？音乐为他们做了什么？以及(3)世界上的各种音乐如何进行自我传播，并在这一过程中既保持连贯性又参与变化？这是在1950 年代主宰我们思维的一些问题，这些问题出现在 1950 年后的大发展时 453
期我们所听过的一些课程中，而且至今依旧存在。

但近来，一些在 50 年前无人问及的问题，以及我们在 1950 年不会去争议的问题，也出现在我们面前，并成为近几年的热点。我们的领域将日益借助这些问题来为自己指明方向。以下便是其中一些，并归结到伦理、技术和教育这样的标题下。

1. 民族音乐学家的角色与其研究领域中的人具有怎样的关系，为此，“伦理”这个词已成为一种简单的表达方式。我们对所研究的人群和音乐家有什么义务？我们在知识产权的保护和使用中扮演什么角色？我做学生时，表演者、信息提供者或受访者的权利问题微不足道；我们对艺术作品的研究远多于对人的研究。文化局内人和局外人都扮演什么角色？甚至我们能不能做这样的区分？在 1950 年代，这些并不是人们普遍意识到的一个问题；到 1970 年代，这个问题开始有影响，但我们仍然不能很成功地解决参与观察、谁为某一文化代言以及文化的定义等问题——在某一社会中，文化局内人—局外人的不同角色，究竟是人们所认同的还是有争议的？

2. 民族音乐学与科技化世界的关系。我是旧时代的人，但还是要努力理解这一领域，所以，让我说说民族音乐学所研究的录音、销售、全球化以及因特网的作用，那对我们理解当今的音乐文化是非常重要的。许多年轻的学者已经努力研究了这一新问题的某些部分，但显然我们才刚开始。不过作为一个基础，我要指出，一方面，各音乐文化之间的差别正在消退，并且繁多的音乐种类也许正在减少。另一方面，在这个世界，通常一个人可以接触到的音乐类别，较之 50 年前要多出许多。所以我们必须关注[对音乐的]控制和所有权的问题，关注录音和计算机技术对世界音乐大众及对我们自己的影响。

3. 民族音乐学在教育中的作用。在1950年代，我们少数几个开始教民族音乐学的人是学院的一种奢侈。当我首次试图说服音乐系的同事，我们是音乐学的分支、探寻最基本的问题时，他们向我投以异样的目光。现在我们正在达到人们的要求，即：音乐教育工作者要教世界音乐，在普通教育中要教外国文化，音乐学专业的人要学一门重要的音乐学分支学科。不过我
454 们应该进一步去影响与我们相邻的学科和领域。我们应该进一步说服我们的音乐史同事：在民族音乐学中形成的研究方法，对解释历史和当今的一些事件以及一些争议——如演员和听众的关系、表演实践史和音乐的接受等问题——也许很重要。我们应该说服那些对音乐起源、对动物的声音和人类音乐之间的关系感兴趣的心理学家和生物学家，去了解世界上纷繁庞杂的各种人类音乐，而每个社会都有自己独特的关乎音乐概念的结构，这样的事实可以更加完善他们的理论。我们应该说服人类学家：他们可以很容易地将音乐作为文化的一个主要方面来研究，而且在研究中必须包括音乐，因为正如人类学家保罗・博安农(Paul Bohannon 1963:193)所言，音乐"被证明是任何文化中最容易判断的特征之一"。

我们曾经是学术山谷中的猎豹，被包围在历史音乐学的狮群中(偶尔还会被人类学的老虎和狐狸、民俗学的狗熊以及科学的大象包围)，但我们得以幸存并繁荣发展，赢得了一席之地。人们普遍认为，民族音乐学以其所研究的与众不同的一系列问题和方法，已经并将继续做出独特的贡献。狮群及其他猛兽变得出人意料的友好，而我们猎豹本身也大有成为狮子的危险，表现得犹如山谷之王。这种感觉也许令人心旷神怡，但也可能正潜伏着思想上的风险。所以，事实上我相信，我们民族音乐学领域中的人需要继续当猎豹，保持我们思维的敏捷性和学科的灵活性，继续向人类学、音乐学、民俗学、认知研究、生物学以及其他新近发展起来的学科和领域学习，以便可以一如既往地声称：就理解人类生活中以及世界上的音乐而言，我们学科所研究的正是最基本的问题。

参考书目
References

略语表
Abbreviations

AA	*American Anthropologist*
AM	*Asian Music*
EM	*Ethnomusicology*
JAF	*Journal of American Folklore*
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*
JIFMC	*Journal of the International Folk Music Council*
MQ	*Musical Quarterly*
WM	*The World of Music*
YIFMC	*Yearbook of the International Folk Music Council*
YTM	*Yearbook for Traditional Music*

Aarne, Antti A. 1961. *The Types of the Folktale.* Trans. and enl. by Stith Thompson. 2nd rev. ed. Helsinki: Suomalainen Tiedeaka temia.

Abraham, Otto, and E. M. von Hornbostel. 1903. "Tonsystem und Musik der Japaner." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4: 302–60.

———. 1906. "Phonographierte Indianermelodien aus Britisch-Columbia." In *Anthropological Papers, Written in Honor of Franz Boas,* 447–74. New York: Stechert.

———. 1909–10. "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11: 1–25.

Adams, Charles R. 1976. "Melodic Contour Typology." *EM* 20: 179–215.

Adams, Richard N. 1975. *Energy and Structure: A Theory of Social Power.* Austin: University of Texas Press.

Adler, Guido. 1885. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1: 5–20.

———, ed. 1930. *Handbuch der Musikgeschichte.* 2nd ed. Berlin: Keller.
Agawu, V. Kofi. 1995a. *African Rhythm.* Cambridge: Cambridge University Press.
———. 1995b. "The Invention of African Rhythm." *JAMS* 48: 380–95.
———. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions.* New York: Routledge.
Allen, Warren Dwight. 1939. *Philosophies of Music History.* New York: American Book.
Ambros, August Wilhelm. 1862. *Geschichte der Musik.* Vol. 1. Breslau: Leuckart.
Ames, David W. 1973a. "Igbo and Hausa Musicians: A Comparative Examination." *EM* 17: 250–78.
———. 1973b. "A Socio-Cultural View of Hausa Musical Activity." In Warren L. d'Azevedo, ed., *The Traditional Artist in African Societies,* 128–61. Bloomington: Indiana University Press.
Ames, David W., and Anthony V. King. 1971. *Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
Amiot, Père. 1779. *Mémoire sur la musique des chinois.* Paris: Chez Nyon l'ainé.
Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.
Ankermann, Bernhard. 1902. "Die afrikanischen Musikinstrumente." Doctoral diss., University of Leipzig.
Anttila, Raimo. 1972. *An Introduction to Historical and Comparative Linguistics.* London: Macmillan.
Apel, Willi. 1969. *Harvard Dictionary of Music.* 2nd ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity Writ Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Archer, William Kay. 1964a. "On the Ecology of Music." *EM* 8: 28–33.
———, ed. 1964b. *The Preservation of Traditional Forms of the Learned and Popular Music of the Orient and the Occident.* Urbana: University of Illinois Institute of Communications Research.
Askew, Kelly M. 2002. *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania.* Chicago: University of Chicago Press.
Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Averill, Gage. 1997. *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti.* Chicago: University of Chicago Press.
Ayyangar, R. Rangaramanuja. 1972. *History of South Indian (Carnatic) Music.* Madras: Author.
Babiracki, Carol M. 1997 "What's the Difference: Reflections on Gender and Fieldwork in Village India." In Barz and Cooley 1997, 121–38.
Bailey, Derek. 1992. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music.* New York: DaCapo.
Baily, John. 1976. "Recent Changes in the Dutar of Herat." *AM* 8/1: 29–64.

Baily, John, and Veronica Doubleday. 1990. "Patterns of Musical Enculturation in Afghanistan." In Frank Wilson and Franz Roehmann, eds., *Music and Child Development*, 88–99. Ann Arbor, Mich.: Book Crafters.

Bakan, Michael B. 1999. *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur.* Chicago: University of Chicago Press.

Baker, Theodore. 1882 (1976). *On the Music of the North American Indians.* Trans. Ann Buckley. Buren, Netherlands: Knuf.

Barbeau, Marius. 1934. "Asiatic Survivals in Indian Songs." *MQ* 20: 107–16.

———. 1962. "Buddhist Dirges of the North Pacific Coast." *JIFMC* 14: 16–21.

Barkechli, Mehdi. 1963. *La musique traditionelle de l'Iran.* Tehran: Secretariat d'état aux beaux-arts.

Barley, Nigel. 1983. *The Innocent Anthropologist: Notes from a Mud Hut.* New York: Holt.

Barnett, H. G. 1953. *Innovation: The Basis of Cultural Change.* New York: McGraw-Hill.

Barry, Phillips. 1910. "The Origin of Folk Melodies." *JAF* 23: 440–45.

———. 1914. "The Transmission of Folk-Song." *JAF* 27: 67–76.

———. 1933. "Communal Re-Creation." *Bulletin of the Folk-Song Society of the Northeast* 5: 4–6.

———. 1939. *Folk Music in America.* National Service Bureau Publication no. 80-S. New York: Works Progress Administration, Federal Theatre Project.

Barth, Frederick, ed. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries.* Boston: Little, Brown.

Barthes, Roland. 1974. *S/Z.* New York: Hill and Wang.

Bartók, Béla. 1931. *Hungarian Folk Music.* London: Oxford University Press.

———. 1935. *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder).* Vienna: Universal-Edition.

———. 1959. *Slovenske l'udove piesne.* Bratislava: Akademia Vied.

———. 1967. *Rumanian Folk Music.* Vol. 1. The Hague: Nijhoff.

Bartók, Béla, and Albert B. Lord. 1951. *Serbo-Croatian Folk Songs.* New York: Columbia University Press.

Barz, Gregory, and Timothy Cooley, eds. 1997. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* New York: Oxford University Press.

Baumann, Max Peter. 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus.* Winterthur: Amadeus.

———, ed. 1991. *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy.* Wilhelmshaven: Noetzel.

Bayard, Samuel P. 1942. "Ballad Tunes and the Hustvedt Indexing Method." *JAF* 65: 248–54.

———. 1950. "Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folk Song." *JAF* 63: 1–44.

———. 1953. "American Folksongs and Their Music." *Southern Folklore Quarterly* 17: 130–38.

———. 1954. "Two Representative Tune Families of British Tradition." *Midwest Folklore* 4: 13–34.

Becker, Judith. 1972. "Western Influence in Gamelan Music." *AM* 3/1: 3–9.
———. 1986. "Is Western Art Music Superior?" *MQ* 72: 341–59.
Becking, Gustav. 1928. *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle.* Augsburg: Filser.
Behague, Gerard. 1973. "Bossa and Bossas." *EM* 17: 209–33.
Belzner, William. 1981. "Music, Modernization, and Westernization Among the Macuma Shuar." In Norman E. Whitten, ed., *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador,* 731–48. Urbana: University of Illinois Press.
Benedict, Ruth. 1934. *Patterns of Culture.* Boston: Houghton Mifflin.
Bergeron, Katherine, and Philip V. Bohlman, eds. 1992. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons.* Chicago: University of Chicago Press.
Berliner, Paul. 1978. *The Soul of Mbira.* Berkeley: University of California Press.
———. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation.* Chicago: University of Chicago Press.
Bingham, W. V. 1914. "Five Years of Progress in Comparative Musical Science." *Psychological Bulletin* 11: 421–33.
Blacking, John. 1965. "The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal." *Studies in Ethnomusicology* (New York) 2: 20–53.
———. 1966. Review of *The Anthropology of Music,* by Alan P. Merriam. *Current Anthropology* 7: 218.
———. 1967. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.
———. 1970. "Tonal Organization in the Music of Two Venda Initiation Schools." *EM* 14: 1–56.
———. 1971. "The Value of Music in Human Experience." *YIFMC* 1: 33–71.
———. 1972. "Deep and Surface Structure in Venda Music." *YIFMC* 3: 91–108.
———. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
———. 1977b. "Can Musical Universals Be Heard?" *WM* 19/1–2: 14–22.
———. 1978. "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change." *YIFMC* 9: 1–26.
———. 1987. *A Commonsense View of All Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
———. 1989. "Challenging the Myth of Ethnic Music: First Performances of a New Song in an African Oral Tradition." YTM 21: 17–24.
———. 1992. "The Biology of Music-Making." In Myers 1992, 301–14.
———. 1995. *Music, Culture and Experience: Selected Papers.* Edited and with an introduction by Reginald Byron. Chicago: University of Chicago Press.
———, ed. 1977a. *Anthropology of the Body.* London: Academic Press.
Blaukopf, Kurt. 1951. *Musiksoziologie: Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme.* Vienna: Verkauf.
———. 1970. "Tonsysteme und ihre gesellschaftliche Geltung in Max Webers Musiksoziologie." *International Review of Music Aesthetics and Sociology* 1: 159–68.

———. 1979. "The Sociography of Musical Life in Industrialised Countries: A Research Task." *WM* 21/3: 78–81.
———. 1982. *Musik im Wandel der Gesellschaft.* Munich: Piper.
Bloomfield, Leonard. 1951. *Language.* Rev. ed. New York: Holt.
Blum, Stephen. 1972. "Musics in Contact: The Cultivation of Oral Repertories in Meshhed, Iran." Ph.D. diss., University of Illinois.
———. 1975a. "Persian Folksong in Meshhed (Iran), 1969." *YIFMC* 6: 68–114.
———. 1975b. "Towards a Social History of Musicological Technique." *EM* 19: 207–31.
———. 1987. "On the Disciplines and Arts of Music." *WM* 29/1: 19–29.
———. 1991. "European Musical Terminology and the Music of Africa." In Nettl and Bohlman 1991, 3–36.
———. 1992. "Analysis of Musical Style." In Myers 1992, 165–218.
———. 1998. "Recognizing Improvisation." In Nettl and Russell 1998, 27–46.
Blum, Stephen, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, eds. 1991. *Ethnomusicology and Modern Music History.* Urbana: University of Illinois Press.
Blume, Friedrich, ed. 1949–79. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel: Bärenreiter.
Boas, Franz. 1928. *Anthropology and Modern Life.* New York: Norton.
Bohannon, Paul. 1963. *Social Anthropology.* New York: Holt, Rinehart.
Bohlman, Philip V. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World.* Bloomington: Indiana University Press.
———. 1989. *The Land Where Two Streams Flow.* Urbana: University of Illinois Press.
———. 1996. "Pilgrimage, Politics, and the Musical Remapping of the New Europe." *EM* 40: 375–412.
———. 2002. *World Music: A Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University Press.
Boiles, Charles. 1967. "Tepehua Thought-Song." *EM* 11: 267–92.
———. 1973a. "Reconstruction of Proto-Melody." *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9: 45–63.
———. 1973b. "Semiotique de l'Ethnomusicologie." *Musique en jeu* 10: 34–41.
———. 1978. *Man, Magic, and Musical Occasions.* Columbus, Ohio: Collegiate.
Bose, Fritz. 1952. "Messbare Rassenunterschiede in der Musik." *Homo* 2/4: 1–5.
———. 1953. *Musikalische Völkerkunde.* Zurich: Atlantis.
———. 1959. "Western Influences in Modern Asian Music." *JIFMC* 11: 47–50.
———. 1966. "Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie." *Archiv für Musikwissenschaft* 24: 239–51.
———. 1967. "Volkslied-Schlager-Folklore." *Zeitschrift für Volkskunde* 63: 40–49.
Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste.* Trans. Tichard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Bowers, Jane, and Judith Tick, eds. 1986. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950.* Urbana: University of Illinois Press.

Brailoiu, Constantin. 1954. "Le Rhythm enfantin." Republished in translation in his *Problems in Ethnomusicology*, 206–38. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Originally published in 1954.

———. 1960. *Vie musicale d'un village: Recherches sur le repertoire de Dragus (Roumaine) 1929–1932*. Paris: Institut universitaire roumain Charles Ier.

———. 1973. *Problemes d'ethnomusicologie: Textes reunis et prefaces par Gilbert Rouget.* Geneva: Minkoff Reprint.

Brandl, Rudolf. 2003. "Si tacuisses Greve: Das notwendige Erhalten der Musikethnologie." *Musikforschung* 56: 166–71.

Brett, Philip, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas, eds. 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology.* New York: Routledge.

Briegleb, Ann. 1970. *Directory of Ethnomusicological Sound Recording Collections in the U.S. and Canada.* Ann Arbor, Mich.: Society for Ethnomusicology.

Bright, William. 1963. "Language and Music: Areas for Cooperation." *EM* 7: 26–32.

Brinkmann, Reinhold, and Christoph Wolff, eds. 1999. *Driven into Paradise.* Berkeley: University of California Press.

Bronson, Bertrand H. 1949. "Mechanical Help in the Study of Folk Song." *JAF* 62: 81–90..

———. 1950. "Some Observations about Melodic Variation in British-American Folk Tunes." *JAMS* 3: 120–34.

———. 1951. "Melodic Stability in Oral Tradition." *JIFMC* 3: 50–55.

———. 1959. "Toward the Comparative Analysis of British-American Folk Tunes." *JAF* 72: 165–91.

———. 1959–72. *The Traditional Tunes of the Child Ballads.* Princeton: Princeton University Press.

Brook, Barry S., Edward O. D. Downes, and Sherman Van Solkema, eds. 1972. *Perspectives in Musicology.* New York: Norton.

Brown, Howard M. 1976. *Music in the Renaissance.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Brown, Steven. 2000. "The 'Musilanguage' Model of Music Evolution." In Wallin, Merker, and Brown 2000, 271–300.

Browner, Tara. 2000. *Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Powwow.* Urbana: University of Illinois Press.

Bruner, Edward M. 1996. "Tourism in Ghana." *AA* 98: 290–304.

———. 2005. *Culture on Tour: Ethnographies of Travel.* Chicago: University of Chicago Press.

Buchanan, Donna. 2005. *Performing Democracy.* Chicago: University of Chicago Press.

Buecher, Carl. 1902. *Arbeit und Rhythmus.* 3rd ed. Leipzig: Teubner.

Bukofzer, Manfred. 1937. "Kann die Blasquintentheorie zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen?" *Anthropos* 32: 402–18.

———. 1947. *Music in the Baroque Era.* New York: Norton.

Burling, Robbins. 1964. "Cognition and Componential Analysis: God's Truth or Hocus-Pocus?" *AA* 66: 20–28.

Burman-Hall, Linda C. 1975. "Southern American Folk Fiddle Styles." *EM* 19: 47–65.

Burney, Charles. 1776–89 (1935). *A General History of Music.* New York: Harcourt, Brace.

Burton, Frederick R. 1909. *American Primitive Music.* New York: Moffat, Yard.

Cachia, Pierre. 1973. "A Nineteenth-Century Arab's Observations on European Music." *EM* 17: 41–51.

Calhamer, Tatiana. 1993. "Shrine, Zoo, Museum, Archive, Lab: A Record Store in Campustown." In Livingston et al. 1993, 15–28.

Cameron, Catherine. 1996. *Dialectics in the Arts: The Rise of Experimentalism in American Music.* Westport, Conn.: Praeger.

Campbell, Patricia Shehan. 1991. *Lessons from the World.* New York: Schirmer Books.

———. 1998. *Songs in their Heads: Music and Its Meaning in Children's Lives.* Oxford: Oxford University Press.

Canon, Cornelius Baird. 1963. "The Federal Music Project of the Works Progress Administration: Music in a Democracy." Ph.D. diss., University of Minnesota.

Cantwell, Robert. 1996. *When We Were Good: The Folk Revival.* Cambridge: Cambridge University Press.

Capwell, Charles. 1986. "Sourindro Mohun Tagore and the National Anthem Project." *EM* 31: 401–29.

———. 1991. "Marginality and Musicology in Nineteenth-Century Calcutta: The Case of Sourindro Mohun Tagore." In Nettl and Bohlman 1991, 228–43.

———. 2002. "A Ragamala for the Empress." *EM* 46: 197–225.

Caron, Nelly, and Dariouche Safvate. 1966. *Iran (Les traditions musicales).* Paris: Buchet/Castel.

Casagrande, Joseph B., ed. 1960. *In the Company of Man.* New York: Harper and Row.

Cassirer, Ernst. 1944. *An Essay on Man.* New Haven: Yale University Press.

Caton, Margaret. 1974. "The Vocal Ornament *Takryah* in Persian Music." *UCLA Selected Reports in Ethnomusicology* 2/1: 42–53.

———. 1979. "Classical and Political Symbolism in the Tasnifs of Arefe Qazvini." Paper presented at the meeting of the Society for Ethnomusicology, October 13, 1979, Montreal.

Chan, Sau Y. 1991. *Improvisation in a Ritual Context: The Music of Cantonese Opera.* Hong Kong: Chinese University Press.

Charry, Eric. 2000. *Mande Music.* Chicago: University of Chicago Press.

Chase, Gilbert. 1958. "A Dialectical Approach to Music History." *EM* 2: 1–9.

Chatterjee, Partha. 1986. *Nationalist Thought and the Colonial World.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chaudhuri, Shubha. 1992."Preservation of the World's Music." In Myers 1992, 365–73.

Chenoweth, Vida, and Darlene Bee. 1971. "Comparative-Generative Models of a New Guinea Melodic Structure." *AA* 73: 773–82.

Chopyak, James D. 1987. "The Role of Music in Mass Media, Public Education and the Formation of a Malaysian National Culture." *EM* 31: 431–54.

Chou, Chiener. 2002. "Experience and Fieldwork: A Native Researcher's View." *EM* 46: 456–86.

Christensen, Dieter. 1960. "Inner Tempo and Melodic Tempo." *EM* 4: 9–13.

———. 1988. "The International Folk Music Council and 'the Americans': On the Effects of Stereotypes on the Institutionalization of Ethnomusicology." *YTM* 20: 11–18.

———. 1991. "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Ethnomusicology." In Nettl and Bohlman 1991, 201–9.

Chrysander, Friedrich. 1885. "Über die altindische Opfermusik." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1: 21–34.

Clark, Henry Leland. 1956. "Towards a Musical Periodization of Music." *JAMS* 9: 25–30.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature,and Art.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

———. 1997. *Routes: Travel and Transformation in the Late Twentieth Century.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Clifford, James, and George E. Marcus, eds. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: University of California Press.

Cohen, Dalia. 1971. "The Meaning of the Modal Framework in the Singing of Religious Hymns by Christian Arabs in Israel." *Yuval* 2: 23–57.

Cohen, Dalia, and Ruth Katz. 1968. "Remarks Concerning the Use of the Melograph in Ethnomusicological Studies." *Yuval* 1: 155–68.

Cole, Hugo. 1974. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation.* New York: Oxford University Press.

Collaer, Paul. 1958. "Cartography and Ethnomusicology." *EM* 2: 66–68.

———. 1960. *Atlas historique de la musique.* Paris: Elsevier.

Conklin, Harold. 1968. "Ethnography." In David L. Sills, ed., *International Encyclopedia of the Social Sciences,* 5:172–78. New York: Macmillan.

Cook, Nicholas, and Mark Everist, eds. 1999. *Rethinking Music.* Oxford: Oxford University Press.

Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music.* London: Oxford University Press.

Cooper, Robin. 1977. "Abstract Structure and the Indian Raga System." *EM* 21: 1–32.

Coplan, David. 1985. *In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theater.* New York: Longmans.

———. 1994. *In the Time of Cannibals: The Word Music of South Africa's Basotho Migrants.* Chicago: University of Chicago Press.

Corpus musicae popularis hungaricae. 1953. Budapest: Akademiai Kiadó.

Cowdery, James R. 1990. *The Melodic Tradition of Ireland.* Kent, Ohio: Kent State University Press.

Cox, John Harrington. 1939. *Folk-Songs Mainly from West Virginia.* American Folk-

Song Publications no. 5. New York: National Service Bureau, Works Progress Administration.

Crafts, Susan D., Daniel Cavicchi, and Charles Keil. 1993. *My Music.* Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.

Curtis-Burlin, Natalie. 1907. *The Indians' Book.* New York: Harper.

Cusick, Susan. 1999. "Gender, Musicology and Feminism." In Cook and Everist 1999, 471–98.

Cutter, Paul F. 1976. "Oral Transmission of the Old-Roman Responsories?" *MQ* 62: 182–94.

Czekanowska, Anna. 1971. *Etnografia muzyczna.* Warsaw: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe.

Dahlback, Karl. 1958. *New Methods in Vocal Folk Music Research.* Oslo: Oslo University Press.

Dahlhaus, Carl. 1971. *Einführung in die systematische Musikwissenschaft.* Cologne: Hans Gerig.

———. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte.* Cologne: Hans Gerig.

———. 1989. *The Idea of Absolute Music.* Trans. Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press.

———, ed. 1980–92. *Handbuch der Musikwissenschaft.* Laaber: Laaber-Verlag.

Dahlhaus, Carl, and Hans Heinrich Eggebrecht. 1985. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Danckert, Werner. 1939. *Das europäische Volkslied.* Berlin: Bard.

———. 1956. "Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen." *Musikforschung* 9: 286–96.

Danielou, Alain. 1966. "The Use of the Indian Traditional Method in the Classification of Melodies." *JIFMC* 18: 51–56.

———. 1973. *Die Musik Asiens zwischen Misachtung und Wertschätzung.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century.* Chicago: University of Chicago Press.

Daughtry, J. Martin. 2003. "Russia's New Anthem and the Negotiation of National Identity." *EM* 47: 42–67.

Densmore, Frances. 1910. *Chippewa Music.* Bull. 45 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

———. 1913. *Chippewa Music II.* Bull. 53 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

———. 1918. *Teton Sioux Music.* Bull. 61 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

———. 1927a. "The Study of Indian Music in the Nineteenth Century." *AA* 29: 77–86.

———. 1927b. "The Use of Music in the Treatment of the Sick by the American Indians." *MQ* 13: 555–65.

———. 1929a. *Papago Music.* Bull. 90 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
———. 1929b. *Pawnee Music.* Bull. 93 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
———. 1934. "The Songs of Indian Soldiers during the World War." *MQ* 20: 419–25.
———. 1939. *Nootka and Quileute Music.* Bull. 124 of the Bureau of American Ethnology. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy.* Chicago: University of Chicago Press.
Deutsches Volksliedarchiv. 1935–74. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien.* Berlin: de Gruyter.
Deva, B. C. 1974. *Indian Music.* Delhi: Indian Council for Cultural Relations.
Diamond, Beverley, M. Sam Cronk, and Franziska von Rosen. 1994. *Visions of Sound: Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern North America.* Chicago: University of Chicago Press.
Diamond, Beverley, and Robert Witmer, eds. 1994. *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity.* Toronto: Canadian Scholars' Press.
Doubleday, Veronica. 1999. "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments, and Power." *EM* 43: 101–34.
Douglas, Mary. 1966. *Purity and Danger.* New York: Praeger.
———. 1970. *Natural Symbols.* New York: Pantheon.
Dournon, Geneviève. 1992. "Organology." In Myers 1992, 245–300.
Draeger, Hans-Heinz. 1948. *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente.* Kassel: Baerenreiter.
Driver, Harold E. 1961. *Indians of North America.* Chicago: University of Chicago Press.
Dumont, Jean-Paul. 1978. *The Headman and I.* Austin: University of Texas Press.
Durbin, Mridula A. 1971. "Transformational Models Applied to Musical Analysis: Theoretical Possibilities." *EM* 15: 353–62.
During, Jean, Zia Mirabdelbaghi, and Dariush Safvat. 1991. *The Art of Persian Music.* Washington, D.C.: Mage.
Einstein, Alfred. 1947a. *Music in the Romantic Era.* New York: Norton.
———. 1947b. *A Short History of Music.* New York: Knopf.
Elbourne, Roger P. 1976. "The Question of Definition." *YIFMC* 7: 9–29.
Ellingson, Ter. 1992a. "Notation." In Myers 1992, 153–64.
———. 1992b. "Transcription." In Myers 1992, 110–52.
Ellis, Alexander J. 1885. "On the Musical Scales of Various Nations." *Journal of the Royal Society of Arts* 33: 485–527.
Ellis, Catherine J. 1970. "The Role of the Ethnomusicologist in the Study of Andagarinja Women's Ceremonies." *Miscellanea Musicologica* (Adelaide) 5: 76–208.
Elschek, Oskar. 1977. "Zum gegenwärtigen Stand der Volksliedanalyse und Volksliedklassifikazion." *YIFMC* 8: 21–34.
———. 1991. "Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern European Folk Music Research." In Nettl and Bohlman 1991, 91–111.

Elschek, Oskar, and Doris Stockmann, eds. 1969. *Methoden der Klassifikazion von Volksliedweisen.* Bratislava: Verlag der slowakischen Akademie der Wissenschaften.
Elscheková, Alica. 1966. "Methods of Classifying Folk Tunes." *JIFMC* 18: 56–76.
Elsner, Jürgen. 1975. "Zum Problem des Maqam." *Acta Musicologica* 47: 208–39.
Emsheimer, Ernst. 1991. *Studia Ethnomusicologica Eurasiatica.* Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, no. 62. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music.
Engel, Hans. 1987. *Die Stellung des Musikers im arabisch-islamischen Bereich.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
Erdely, Stephen. 1964. "Folksinging of the American Hungarians in Cleveland." *EM* 8: 14–27.
———. 1965. *Methods and Principles of Hungarian Ethnomusicology.* Bloomington: Indiana University Publications.
———. 1979. "Ethnic Music in America: An Overview." *YIFMC* 11: 114–37.
Erickson, Edwin Erich. 1969. "The Song Trace: Song Styles and the Ethnohistory of Aboriginal America." Ph.D. diss., Columbia University.
Erk, Ludwig. 1893–94. *Deutscher Liederhort . . . neubearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.
Erlmann, Veit. 1991. *African Stars.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 1996. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 1999. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West.* New York: Oxford University Press.
Euba, Akin. 1971. "New Idioms of Music-Drama among the Yoruba: An Introductory Study." *YIFMC* 2: 92–107.
Ewers, John C. 1958. *The Blackfeet: Raiders on the Northwestern Plains.* Norman: University of Oklahoma Press.
Fales, Cornelia. 2002. "The Paradox of Timbre." *EM* 46: 56–95.
Farhat, Hormoz. 1990. *The Dastgah Concept in Persian Music.* Cambridge: Cambridge University Press.
Farnsworth, Paul R. 1958. *The Social Psychology of Music.* New York: Dryden Press.
Farrer, Claire R. 1991. *Living Life's Circle: Mescalero Apache Cosmovision.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
Al-Faruqi, Lois Ibsen. 1985–86. "Music, Musicians, and Muslim Law." *AM* 17/1: 3–36.
The Federal Cylinder Project. 1984. Vol. 1. Ed. Erika Brady, Dorothy Lee, and Thomas Vennum. Washington, D.C.: American Folklife Center.
Feld, Steven. 1974. "Linguistic Models in Ethnomusicology." *EM* 18: 197–217.
———. 1982. *Sound and Sentiment.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
———. 1984. "Sound Structure as Social Structure." *EM* 28: 383–410.
———. 1987. "Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sounds and Sentiment." *Cultural Anthropology* 2: 190–210.

———. *1994. "Communication, Music, and Speech about Music." In Keil and Feld 1994*, 77–95.
———. 2001. *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea.* Washington, D.C.: Smithsonian Folkways. 3 CDs and book.
Feldman, Walter. 2002. "Music in Performance: Who Are the Whirling Dervishes?" In *Garland Encyclopedia of World Music*, 6:107–12. New York: Routledge.
Ferand, Ernst. 1938. *Die Improvisation in der Musik.* Zurich: Rhein-Verlag.
Fewkes, Jese Walter. 1890. "The Use of the Phonograph among the Zuni Indians." *American Naturalist* 24: 687–91.
Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians.* Cambridge: Cambridge University Press.
Firth, Raymond. 1944. "The Future of Social Anthropology." *Man* 44/8: 19–22.
———. 1973. *Symbols, Public and Private.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Fletcher, Alice C. 1904. *The Hako: A Pawnee Ceremony.* Twenty-second Annual Report of the Bureau of American Ethnology, pt. 2. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.
Födermayr, Franz. 1971. *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik.* Vienna: Stiglmayr.
Foster, George M., and Robert V. Kemper, eds. 1974. *Anthropologists in Cities.* Boston: Little, Brown.
Fox-Strangways, A. H. 1914 (1965). *The Music of Hindostan.* Oxford: Clarendon Press.
Freeman, Derek. 1983. *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Freeman, Linton C., and Alan P. Merriam. 1956. "Statistical Classification in Anthropology: An Application to Ethnomusicology." *AA* 58: 464–72.
Freilich, Morris, ed. 1970. *Marginal Natives: Anthropologists at Work.* New York: Harper and Row.
———. 1977. *Marginal Natives at Work: Anthropologists in the Field.* New York: Schenkman.
Frisbie, Charlotte Johnson. 1967. *Kinaalda: A Study of the Navaho Girls' Puberty Ceremony.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
———. 1991. "Women and the Society for Ethnomusicology." In Nettl and Bohlman 1991, 244–65.
———. 2001. "American Indian Musical Repatriation." In *Garland Encyclopedia of World Music*, 3:491–500. New York: Routledge.
———, ed. 1980. *Southwestern Indian Ritual Drama.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure: Essays on the Sociology of Pop.* New York: Routledge.
———. 1989. *World Music, Politics, and Social Change.* Manchester: Manchester University Press.
———, ed. 1993. *Music and Copyright.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gardner, Howard. 1983. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences.* New York: Basic Books.

Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology.* Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall.

Garland Encyclopedia of World Music. 1997–2002. New York: Routledge.

Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books.

———. 2000. *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics.* Princeton: Princeton University Press.

———, ed. 1971. *Myth, Symbol, and Culture.* New York: Norton.

Georges, Robert A., and Michael O. Jones. 1980. *People Studying People: The Human Element in Fieldwork.* Berkeley: University of California Press.

Gerson-Kiwi, Edith. 1963. *The Persian Doctrine of Dastga Composition.* Tel Aviv: Israel Music Institute.

Gillis, Frank, and Alan P. Merriam. 1966. *Ethnomusicology and Folk Music: An International Bibliography of Dissertations and Theses.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Glassie, Henry, Edward D. Ives, and John F. Szwed. 1970. *Folksongs and Their Makers.* Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.

Goertzen, Christopher. 1979. "'Billy in the Low Ground,' a Tune Family Study." Unpublished paper, University of Illinois.

Goldman, Richard Franko. 1976. "In Support of Art." *College Music Symposium* 16: 12–18.

Goldstein, Kenneth S. 1964. *A Guide for Field Workers in Folklore.* Hatboro, N.J.: Folklore Associates.

Gottlieb, Alma, and Philip Graham. 1993. *Parallel Worlds: An Anthropologist and a Writer Encounter Africa.* Chicago: University of Chicago Press.

Gourlay, Kenneth A. 1978. "Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role." *EM* 22: 1–36.

Graf, Walter. 1966. "Zur Verwendung von Geräuschen in der aussereuropäischen Musik." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 2: 59–90.

———. 1968. "Das biologische Moment im Konzept der Vergleichenden Musikwissenschaft." *Studia Musicologica* 10: 91–113.

———. 1972. "Musikalische Klangforschung." *Acta Musicologica* 44: 31–78.

Grame, Theodore. 1962. "Bamboo and Music: A New Approach to Organology." *EM* 6: 8–14.

Gramsci, Antonio. 1971. *Selections from the Prison Notebooks.* New York: International.

Greenway, John. 1953. *American Folksongs of Protest.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Greve, Martin. 2002. "'Writing against Europe': Vom notwendigen Verschwinden der Musikethnologie." *Musikforschung* 55: 239–50.

Grinnell, George Bird. 1920. *Blackfoot Lodge Tales.* New York: Scribner.

Gronow, Pekka. 1963. "Phonograph Records as a Source for Musicological Research." *EM* 7: 225–28.

———. 1978. "The Significance of Ethnic Recordings." In Howard W. Marshall, ed., *Ethnic Recordings: A Neglected Heritage*, 1–50. Washington, D.C.: Library of Congress.

Grout, Donald Jay. 1960. *A History of Western Music*. New York: Norton.

Günther, Robert, ed. 1973. *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Bosse.

Guilbault, Jocelyne. 1993. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.

Gurvin, Olav, ed. 1958–67. *Norsk folkemusikk—Norwegian Folk Music*. Oslo: Universitetsforlaget.

Guy, Nancy. 2002. "'Republic of China National Anthem' on Taiwan." *EM* 46: 96–119.

Haas, Wilhelm. 1932. *Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien*. Leipzig: Quelle and Meyer.

Haefer, J. Richard. 1981. "Papago Indian Musical Thought." Ph.D. diss., University of Illinois.

Halpert, Herbert. 1943. "The Devil and the Fiddle." *Hoosier Folklore Bulletin* 2: 39–43.

Hamm, Charles. 1995. *Putting Popular Music in Its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harich-Schneider, Eta. 1973. *A History of Japanese Music*. London: Oxford University Press.

Harris, Marvin. 1968. *The Rise of Anthropological Theory*. New York: Crowell.

———. 1971. *Culture, Man, and Nature*. New York: Crowell.

Harrison, Frank. 1973. *Time, Place, and Music*. Amsterdam: Knuf.

———. 1977. "Universals in Music: Towards a Methodology of Comparative Research." *WM* 19/1–2: 30–36.

Harrison, Frank, Mantle Hood, and Claude Palisca. 1963. *Musicology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Harwood, Dane L. 1976. "Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology." *EM* 20: 521–33.

Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven*. Bloomington: Indiana University Press.

Hatton, Orin T. 1986. "In the Tradition: Grass Dance Musical Styles and Female Powwow Singers," *EM* 30: 197–219.

———. 1988. "We Caused Them to Cry: Power and Performance in Gros Ventre War Expedition Songs." M.A. thesis, Catholic University of America.

Heartz, Daniel. 2003. *Music in European Capitals: The Galant Style 1720–1780*. New York: Norton.

Helm, E. Eugene. 1977. Response to F. Lieberman, "Should Ethnomusicology Be Abolished?" *College Music Symposium* 17/2: 201–2.

Henry, Edward O. 1976. "The Variety of Music in a North Indian Village: Reassessing Cantometrics." *EM* 20: 49–66.

Henry, Jules. 1963. *Culture against Man*. New York: Random House.

Herndon, Marcia. 1974. "Analysis: The Herding of Sacred Cows?" *EM* 18: 219–62.
———. 2000. "The Place of Gender within Complex, Dynamic Musical Systems." In Moisala and Diamond 2000, 347–60.
Herndon, Marcia, and Norma McLeod. 1980. *Music as Culture.* Darby, Pa.: Norwood.
———. 1983. *Field Manual for Ethnomusicology.* Norwood, Pa.: Norwood.
Herskovits, Melville J. 1945. "Problem, Method, and Theory in Afroamerican Studies." *Afroamerica* 1: 5–24.
Herzog, George. 1928. "The Yuman Musical Style." *JAF* 41: 183–231.
———. 1930. "Musical Styles in North America." *Proceedings of the Twenty-third International Congress of Americanists,* 455–58. New York.
———. 1934. "Speech-Melody and Primitive Music." *MQ* 20: 452–66.
———. 1935a. "Plains Ghost Dance and Great Basin Music." *AA* 37: 403–19.
———. 1935b. "Special Song Types in North American Indian Music." *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft* 3/1–2: 1–11.
———. 1936a. "A Comparison of Pueblo and Pima Musical Styles." *JAF* 49: 283–417.
———. 1936b. "Die Musik der Karolinen-Inseln aus dem Phonogrammarchiv Berlin." In Anneliese Eilers, *Westkarolinen,* 263–351 Hamburg: de Gruyter.
———. 1936c. *Research in Primitive and Folk Music in the United States.* Bull. 24. Washington, D.C.: American Council of Learned Societies.
———. 1938. "Music in the Thinking of the American Indian." *Peabody Bulletin,* May, pp. 1–5.
———. 1939. "Music's Dialects: A Non-Universal Language." *Independent Journal of Columbia University* 6: 1–2.
———. 1945. "Drum Signalling in a West African Tribe." *Word* 1: 217–38.
———. 1949. "Salish Music." In Marian W. Smith, ed., *Indians of the Urban Northwest,* 93–109. New York: Columbia University Press.
———. 1950. "Song." In M. Leach, ed., *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend,* 2:1032–50. New York: Funk and Wagnall.
———. 1957. "Music at the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences." *JIFMC* 9: 71–73.
Hickmann, Ellen, and David W. Hughes, eds. 1988. *The Archaeology of Early Music Cultures.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.
Hickmann, Ellen, Anne Kilmer, and Ricardo Eichmann, eds. 2002. *Studien zur Musikarchäologie III.* Rahden: Marie Leidorf.
Hickmann, Hans. 1970. "Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs." In *Handbuch der Orientalistik,* pt. 1., supp. vol. 4, 1–134. Leiden: Brill.
Hill, Stephen. 1993. "Country Music at the Rose Bowl." In Livingston et al. 1993, 41–52.
Hinton, Leanne. 1967–68. Personal communication and unpublished papers on Havasupai music, University of Illinois.
———. 1984. *Havasupai Songs, a Linguistic Perspective.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.
Hoebel, E. Adamson. 1949. *Man in the Primitive World: An Introduction to Anthropology.* New York: McGraw-Hill.

Hohmann, Rupert Karl. 1959. "The Church Music of the Old Order Amish in the United States." Ph.D. diss., Northwestern University.
Honigmann, John J. 1976. *The Development of Anthropological Ideas.* Homewood, Ill.: Dorsey Press.
Hood, Mantle. 1957. "Training and Research Methods in Ethnomusicology." *Ethnomusicology Newsletter* 11: 2–8.
———. 1959. "The Reliability of Oral Tradition." *JAMS* 12: 201–9.
———. 1960. "The Challenge of Bi-Musicality." *EM* 4: 55–59.
———. 1963. "Music, the Unknown." In Harrison, Hood, and Palisca 1963, 265–375.
———. 1966. Review of *Africa and Indonesia,* by A. M. Jones. *EM* 10: 214–16.
———. 1971. *The Ethnomusicologist.* New York: McGraw-Hill.
———. 1977. "Universal Attributes of Music." *WM* 19/1–2: 63–69.
———. 2000. "Ethnomusicology's Bronze Age in Y2K." *EM* 44: 365–76.
Hopkins, Pandora. 1966. "The Purposes of Transcription." *EM* 10: 310–17.
———. 1977. "The Homology of Music and Myth: Views of Levi-Strauss on Musical Structure." *EM* 21: 247–61.
Hornbostel, Erich M. von. 1905. "Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft." *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft* 7: 85–97.
———. 1906. "Phonographierte tunesiche Melodien." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 8: 1–43.
———. 1907. "Notiz über die Musik der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg." In E. Stephan and F. Graebner, *Neu-Mecklenburg,* 131–37. Berlin: Reimer.
———. 1910. "Über einige Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien." Final chapter in Theodor Koch-Gruenberg, *Zwei Jahre unter den Indianern,* 2:378–91. Berlin: Wasmuth.
———. 1911. "Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhange." *Zeitschrift für Ethnologie* 3: 601–15.
———. 1912. "Melodie und Skala." *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 20: 11–23.
———. 1917. "Musikalische Tonsysteme." In Friedrich Trendelenburg, ed., *Handbuch der Physik,* 8:425–49. Berlin: Springer.
———. 1928. "African Negro Music." *Africa* 1: 30–62.
———. 1933. "The Ethnology of African Sound Instruments." *Africa* 6: 129–57, 277–311.
———. 1936. "Fuegian Songs." *AA* 38: 357–67.
———. 1973. "Geburt und erste Kindheit der Musik." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 7: 9–17.
———. 1975–. *Hornbostel Opera Omnia.* Ed. Klaus Wachsmann, Dieter Christensen, and Hans-Peter Reinecke. The Hague: Nijhoff.
———. 1986. *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie.* Leipzig: Reclam.
Hornbostel, Erich M. von, and Otto Abraham. 1904. "Über die Bedeutung des Phono-

graphen für die vergleichende Musikwissenschaft." *Zeitschrift für Ethnologie* 36: 222–33.

———. 1909. "Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11: 1–25.

Hornbostel, Erich M. von, and Curt Sachs. 1914. "Systematik der Musikinstrumente." *Zeitschrift für Ethnologie* 46: 553–90. English translation by Anthony Baines and K. P. Wachsmann, "Classification of Musical Instruments," *Galpin Society Journal* 14: 3–29, 1961.

Hsu, Francis L. K. 1973. "Prejudice and Its Intellectual Effect in American Anthropology." *AA* 75: 1–19.

Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology. 1992. *Catalogue of Hungarian Folk Song Types Arranged According to Styles.* Vol. 1. [By László Dobszay and Janka Szendrei.] Budapest.

Hustvedt, Sigurd Bernhard. 1936. "A Melodic Index of Child's Ballad Tunes." *Publications of UCLA in Languages and Literature* 1/2: 51–78.

Ingold, Tim, ed. 1994. *Companion Encyclopedia of Anthropology.* London: Routledge.

International Folk Music Council. 1952. *Notation of Folk Music: Recommendations of the Committee of Experts.* Geneva.

Ives, Edward D. 1964. *Larry Gorman: The Man Who Made the Songs.* Bloomington: Indiana University Press.

Izikowitz, Karl Gustav. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians.* Goteborg: Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhülles Handlingar.

Jackson, George Pullen. 1943. *White and Negro Spirituals.* Locust Valley, N.Y.: J. J. Augustin.

Jacobs, Norman. 1966. *The Sociology of Development: Iran as an Asian Case Study.* New York: Praeger.

Jairazbhoy, Nazir A. 1971. *The Rags of North Indian Music.* London: Faber and Faber.

———. 1977. "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription." *EM* 21: 263–74.

———. 1978. "Music in Western Rajasthan: Continuity and Change." *YIFMC* 9: 50–66.

Jairazbhoy, Nazir A., and Hal Balyoz. 1977. "Electronic Aids to Aural Transcription." *EM* 21: 275–82.

Jairazbhoy, Mazir A., and Amy Catlin. 1990. *Bake Restudy 1984.* Video. Van Nuys, Calif.: Apsara Media.

Jakobson, Roman. 1941. *Kindersprache, Aphasie, und allgemeine Lautgesetze.* Uppsala: Almquist och Wiksell.

Jardanyi, Pal. 1962. "Die Ordnung der ungarischen Volkslieder." *Studia Musicologica* 2: 3–32.

Jeffery, Peter. 1992. *Re-Envisioning Past Musical Cultures.* Chicago: University of Chicago Press.

Jones, A. M. 1954. "African Rhythm." *Africa* 24: 26–47.
———. 1959. *Studies in African Music.* London: Oxford University Press.
———. 1964. *Africa and Indonesia: The Evidence of the Xylophone.* Leiden: Brill.
Jordania, Josef. 1997. "Perspectives of Interdisciplinary Research of Part-Singing Phenomenon." In Mahling and Münch 1997, 211–16.
Kaden, Christian. 1984. *Musiksoziologie.* Berlin: Verlag Neue Musik.
———. 1993. *Des Lebens wilder Kreis: Musik im Zivilisazionsprozess.* Kassel: Bärenreiter.
Kaemmer, John E. 1980. "Between the Event and the Tradition: A New Look at Music in Socio-Cultural Systems." *EM* 24: 61–74.
Kaplan, David, and Robert A. Manners. 1972. *Culture Theory.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
Karbusicky, Vladimir. 1986. *Grundriss der musikalischen Semantik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Karpeles, Maud. 1951. "Concerning Authenticity." *JIFMC* 3: 10–14.
———. 1967. *Cecil Sharp, His Life and Work.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 1968. "The Distinction between Folk Music and Popular Music." *JIFMC* 20: 9–12.
———. 1973. *An Introduction to English Folk Song.* London: Oxford University Press.
———, ed. 1958. *The Collecting of Folk Music and Other Ethnomusicological Material: A Manual for Field Workers.* London: International Folk Music Council.
Kartomi, Margaret J. 1973. *Matjapat Songs in Central and West Java.* Canberra: Australian National University Press.
———. 1980. "Childlikeness in Play Songs: A Case Study among the Pitjantjara at Yalata, South Australia." *Miscellanea Musicologica* (Adelaide) 2: 172–214.
———. 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts." *EM* 25: 227–50.
———. 1990. *On Concept and Classifications of Musical Instruments.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 1991. "Musical Improvisations by Children at Play." *WM* 33/3: 53–65.
Kartomi, Margaret J., and Stephen Blum, eds. 1994. *Music-Cultures in Contact: Convergences and Collisions.* Basel: Gorden and Breach.
Katz, Ruth. 1968. "The Singing of Baqqashot by Aleppo Jews." *Acta Musicologica* 40: 65–85.
———. 1970. "Mannerism and Cultural Change: An Ethnomusicological Example." *Current Anthropology* 2/4–5: 465–75.
———. 1974. "The Reliability of Oral Transmission: The Case of Samaritan Music." *Yuval* 3: 109–35.
———. 2003. *The Lachmann Problem: An Unsung Chapter in Comparative Musicology.* Jerusalem: Hebrew University Magnes Press.
Kauffman, Robert. 1973. "Shona Urban Music and the Problem of Acculturation." *YIFMC* 4: 47–56.

———. 1980. "African Rhythm: A Reassessment." *EM* 24: 393–416.

Kaufmann, Walter. 1967. *Musical Notations of the Orient.* Bloomington: Indiana University Press.

Keeling, Richard, ed. 1989. *Women in North American Indian Music.* Society for Ethnomusicology Special Series no. 6. Bloomington, Ind.: Society for Ethnomusicology.

———. 1992. *Cry for Luck: Sacred Song and Speech among the Yurok, Hupa, and Karok Indians of Northwestern California.* Berkeley: University of California Press.

Keesing, Roger M. 1976. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective.* New York: Holt, Rinehart and Winston.

Keil, Charles. 1966. *Urban Blues.* Chicago: University of Chicago Press.

———. 1979. *Tiv Song.* Chicago: University of Chicago Press.

Keil, Charles, and Steven Feld. 1994. *Music Grooves.* Chicago: University of Chicago Press.

Keil, Charles, and Angeliki Keil. 1966. "Musical Meaning: A Preliminary Report." *EM* 10: 153–73.

Kemppinen, Ivar. 1954. *The Ballad of Lady Isabel and the False Knight.* Helsinki: Kirja-Mono Oy.

Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Key, Mary. 1963. "Music of the Sirionó (Guaranian)." *EM* 7: 17–21.

Keyes, Cheryl. 1996. "At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus." *EM* 40: 223–48.

Kiesewetter, Raphael. 1842. *Die Musik der Araber.* Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Killick, Andrew. 2003. "Road Test for a New Model: Koran Musical Narrative and Theater in Comparative Context." *EM* 47: 180–204.

Kinderman, William. 1987. *Beethoven's Diabelli Variations: Studies in Musical Genesis and Structure.* Oxford: Oxford University Press.

———. 2003. *Artaria 195.* Urbana: University of Illinois Press.

Kingsbury, Henry. 1988. *Music, Talent, and Performance.* Philadelphia: Temple University Press.

Kippen, James. 1988. *The Tabla of Lucknow.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kirby, Percival. 1934. *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa.* Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage.* Berkeley: University of California Press.

Kisliuk, Michelle. 1997. "Undoing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives." In Barz and Cooley 1997, 23–44.

Klotz, Sebastian, ed. 1998. *Vom Tönenden Wirbel menschlichen Tuns: Erich M. Von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler.* Berlin: Schibri.

Kneif, Tibor. 1974. "Was ist Semiotik der Musik?" *Neue Zeitschrift für Musik* 135/6: 348–53.

Knepler, Georg. 1961. *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Berlin: Henschelverlag.
Kodály, Zoltan. 1956. *Die ungarische Volksmusik.* Budapest: Corvina.
Koetting, James. 1970. "Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music." *UCLA Selected Reports* (Institute of Ethnomusicology) 1/3: 116–46.
Kohs, Ellis B. 1976. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis.* Boston: Houghton Mifflin.
Koizumi, Fumio, Yoshihiko Tokumaru, and Osamu Yamaguchi, eds. 1977. *Asian Music in an Asian Perspective.* Tokyo: Japan Foundation.
Koizumi Fumio Memorial Archives. 1987. *Catalog of the Musical Instrument Collection.* Tokyo: Tokyo Geijutsu Daigaku.
Kolinski, Mieczyslaw. 1936. "Suriname Music." Supplementary chapter in M. Herskovits, *Suriname Folklore,* 491–716. New York: American Folklore Society.
———. 1956. "The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis." In *Miscelanea de Estudios Dedicados al Dr. Fernando Ortiz,* 2: 879–918. Havana: Sociedad Economica de Amigos del Pais.
———. 1959. "The Evaluation of Tempo." *EM* 3: 45–57.
———. 1961. "Classification of Tonal Structures." *Studies in Ethnomusicology* (New York) 1: 38–76.
———. 1962. "Consonance and Dissonance." *EM* 6: 66–74.
———. 1965a. "The General Direction of Melodic Movement." *EM* 9: 240–64.
———. 1965b. "The Structure of Melodic Movement: A New Method of Analysis." *Studies in Ethnomusicology* (New York) 2: 95–120.
———. 1971. Review of *The Ethnomusicologist,* by Mantle Hood. *YIFMC* 3: 146–60.
———. 1973. "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns." *EM* 17: 494–506.
———. 1978. "The Structure of Music: Diversification versus Constraint." *EM* 22: 229–44.
Koller, Oswald. 1902–3. "Die beste Methode, volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4: 1–15.
Koning, Jos. 1980. "The Fieldworker as Performer." *EM* 24: 417–30.
Korsyn, Kevin. 1999. "Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue." In Cook and Everist 1999, 55–72.
Koskoff, Ellen, ed. 1987. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective.* New York: Greenwood Press.
———. 2001. *Music in Lubavitcher Life.* Urbana: University of Illinois Press.
Kramer, Lawrence, ed. 1993. "Music, Sexuality, and Culture." *Nineteenth-Century Music* 17/1, special issue.
Kraus, Richard Curt. 1989. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music.* New York: Oxford University Press.
Kroeber, Alfred Louis. 1947. *Cultural and Natural Areas of Native North America.* Berkeley: University of California Press.

———. 1948. *Anthropology.* New ed. New York: Harcourt, Brace.

Kroeber, Theodora. 1961. *Ishi in Two Worlds.* Berkeley: University of California Press.

Krohn, Ilmari. 1902–3. "Welche ist die beste Methode, um volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?" *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 4: 643–60.

Kunej, Drago. 1997. "Acoustic Finds on the Basis of Reconstruction of a Presumed Bone Flute." In I. Turk, ed., *Mousterian "Bone Flute" and Other Finds from Divje Babe I Cave Site in Slovenia,* 185–97. Ljubljana: Zalozba.

Kunitachi College of Music. 1986. *The Collection of Musical Instruments.* Ed. Kunitachi College of Music Research Institute. Tokyo: Kunitachi College of Music Research Institute.

Kunst, Jaap. 1950. *Musicologica.* Amsterdam: Royal Tropical Institute.

———. 1954. *Cultural Relations between the Balkans and Indonesia.* Amsterdam: Royal Tropical Institute.

———. 1959. *Ethnomusicology.* 3rd ed. The Hague: Nijhoff.

Kunz, Ludvik. 1974. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Kurath, Gertrude P. 1960. "Panorama of Dance Ethnology." *Current Anthropology* 1: 233–54.

Laade, Wolfgang. 1969. *Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Liändern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musikethnologie.* Tutzing: Hans Schneider.

———. 1971a. *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien: Eine grundlegende Bibliographie.* Heidelberg: Laade.

———. 1971b. *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien.* Heidelberg: Laade.

———. 1975. *Musik der Götter, Geister und Menschen.* Baden-Baden: Valentin Koerner.

Labov, William. 1972 *Sociolinguistic Patterns.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Lach, Robert. 1924. *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme.* Vienna: Akademie der Wissenschaften.

Lachmann, Robert. 1929. *Musik des Orients.* Breslau: Jedermanns Bücherei.

Langer, Susanne K. 1942. *Philosophy in a New Key.* New York: Mentor.

———. 1953. *Feeling and Form.* New York: Scribner.

L'Armand, Kathleen and Adrian. 1983. "One Hundred Years of Music in Madras." *EM* 27: 411–38.

Lassiter, Luke Eric. 1998. *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography.* Tucson: University of Arizona Press.

Leach, Edmund. 1970. *Claude Lévi-Strauss.* New York: Viking Press.

Levant, Oscar. 1940. *A Smattering of Ignorance.* New York: Doubleday, Doran.

Levin, Theodore. 1996. *The Hundred Thousand Fools of God.* Bloomington: Indiana University Press.

Levine, Victoria Lindsay. 2002. *Writing American Indian Music: Historic Transcriptions, Notations, and Arrangements.* Music of the U.S.A., vol. 11. Middleton, Wisc.: A-R Editions.

Lévi-Strauss, Claude. 1963. *Structural Anthropology.* New York: Basic Books.

———. 1969. *The Raw and the Cooked: Introduction to the Science of Mythology.* Trans. John and Doreen Weightman. New York: Harper and Row.

———. 1971. *Mythologiques 4: L'homme nu.* Paris: Plon.

Levman, Bryan G. 1992. "The Genesis of Music and Language." *EM* 36: 147–70.

Lewis, Oscar. 1941. "Manly-Hearted Women among the North Piegan." *AA* 43: 173–87.

———. 1951. *Life in a Mexican Village: Tepotzlan Restudied.* Urbana: University of Illinois Press.

———. 1956. "Comparison in Cultural Anthropology." In W. L. Thomas, ed., *Current Anthropology, a Supplement to Anthropology Today,* 259–92. Chicago: University of Chicago Press.

Libin, Lawrence. 1992. "Major Instrument Collections." In Myers 1992, 423–43.

Library of Congress. 1942. *Check-List of Recorded Songs in the English Language in the Archive of American Folk Song to July, 1940.* Washington, D.C.: Library of Congress.

Lidov, David. 1975. *On Musical Phrase.* Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Lieberman, Fredric. 1969. *The Music of China.* Vol. 1. Notes to the record, Anthology AST-4000. New York: Anthology Record and Tape.

———. 1977. "Should Ethnomusicology Be Abolished?" *College Music Symposium* 17/2: 198–201.

Lieberman, Philip. 1975. *The Origins of Language.* New York: Macmillan.

———. 1994. "The Origins and Evolution of Language." In Tim Ingold, ed., *The Companion Encyclopedia of Anthropology,* 108–32. London: Routledge.

List, George. 1963a. "An Approach to the Indexing of Ballad Tunes." *Folklore and Folk Music Archivist* 6/1: 7–15.

———. 1963b. "The Boundaries of Speech and Song." *EM* 7: 1–16.

———. 1963c. "The Musical Significance of Transcription." *EM* 7: 193–97.

———. 1968. "The Hopi as Composer and Poet." *Proceedings of the Centennial Workshop in Ethnomusicology,* 42–53. Vancouver: Simon Fraser University Press.

———. 1974. "The Reliability of Transcription." *EM* 18: 353–77.

———. 1979a. "The Distribution of a Melodic Formula: Diffusion or Polygenesis?" *YIFMC* 10: 33–52.

———. 1979b. "Ethnomusicology: A Discipline Defined." *EM* 23: 1–6.

———. 1983. "A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith." *EM* 27: 175–86.

Livingston, Tamara. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory." *EM* 43: 66–85.

Livingston, Tamara, Melinda Russell, Larry Ward, and Bruno Nettl, eds. 1993. *Community of Music: An Ethnographic Seminar in Champaign-Urbana.* Champaign, Ill.: Elephant and Cat.

Lockwood, Lewis. 2003. *Beethoven, the Music and the Life.* New York: Norton.
Loeb, Laurence D. 1972. "The Jewish Musician and the Music of Fars." *AM* 4/1: 3–14.
Lomax, Alan. 1959. "Folksong Style." *AA* 61: 927–54.
———. 1960. *The Folk Songs of North America in the English Language.* New York: Doubleday.
———. 1962. "Song Structure and Social Structure." *Ethnology* 1: 425–51.
———. 1968. *Folk Song Style and Culture.* Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
———. 1976. *Cantometrics.* Berkeley: University of California.
Lord, Albert B. 1965. *The Singer of Tales.* New York: Atheneum.
Lorenz, Alfred Ottokar. 1928. *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen.* Berlin: Hesse.
Lornell, Kip, and Anne Rasmussen, eds. 1999. *Musics of Multicultural America.* New York: Oxford University Press.
Lortat-Jacob, Bernard. 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* Paris: Selaf.
Lowie, Robert H. 1916. "Plains Indian Age-Grade Societies: Historical and Comparative Summary." *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11, pt. 13: 877–1031.
———. 1937. *The History of Ethnological Theory.* New York: Rinehart.
Lowinsky, Edward. 1946. *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet.* New York: Columbia University Press.
Lundquist, Barbara, and C. K. Szego. 1998. *Music of the World's Cultures: A Sourcebook for Music Educators.* Reading, England: International Society for Music Education.
Lyons, John. 1977. *Noam Chomsky.* Rev. ed. New York: Penguin Books.
Magrini, Tullia, ed. 2003. *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean.* Chicago: University of Chicago Press.
Mahillon, Victor-Charles. 1880–92. *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.* Ghent: Hoste.
Mahling, Christoph-Hellmut, and Stephan Münch, eds. 1997. *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft—Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?* Tutzing: Hans Schneider.
Malinowski, Bronislaw. 1935. *Coral Gardens and Their Magic.* New York: American Book.
———. 1954. *Magic, Science, and Religion, and Other Essays.* New York: Doubleday.
———. 1967. *A Diary in the Strict Sense of the Term.* New York: Harcourt, Brace and World.
Malm, Krister. 1995. "Music on the Move: Traditions and Mass Media." *EM* 37: 339–52.
Malm, William P. 1959. *Japanese Music and Musical Instruments.* Tokyo: Tuttle.
———. 1969. "On the Nature and Function of Symbolism in Western and Oriental Music." *Philosophy East and West* (Honolulu) 19/3: 235–46.

———. 1972. "On the Meaning and Invention of the Term Disphony." *EM* 16: 247–49.
———. 1977. *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia.* 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
Manners, Robert Alan, and David Kaplan, eds. 1968. *Theory in Anthropology: A Sourcebook.* Chicago: Aldine.
Manuel, Peter. 1988. *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey.* New York: Oxford University Press.
———. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in India.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 2000. *East Indian Music in the West Indies.* Philadelphia: Temple University Press.
Mapoma, Isaiah Mwesa. 1969. "The Use of Folk Music among Some Bemba Church Congregations in Zambia." *YIFMC* 1: 72–88.
Maraire, Abraham Dumisani. 1971. "Mbiras and Performance in Rhodesia." Notes to the record, *Mbira Music from Rhodesia,* UWP-1001. Seattle: University of Washington Press.
Marcel-Dubois, Claudie. 1972. *Pour une analyse de contenu musical.* Paris: Musée national des arts et traditions populaires.
Massoudieh, Mohammad T. 1968. *Awas-e-Šur.* Regensburg: Bosse.
———. 1978. *Radif vocal de la musique traditionelle de l'Iran.* Tehran: Ministry of Culture and Fine Arts.
May, Elizabeth. 1963. *The Influence of the Meiji Period on Japanese Children's Music.* Berkeley: University of California Press.
McAllester, David P. 1949. *Peyote Music.* Viking Fund Publications in Anthropology, no. 13. New York: Viking Fund.
———. 1954. *Enemy Way Music.* Peabody Museum Papers, vol. 41, no. 3. Cambridge, Mass.: Harvard University Peabody Museum.
———. 1971. "Some Thoughts on 'Universals' in World Music." *EM* 15: 379–80.
McCann, Anthony. 2001. "All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music, Copyright, and Common Property." *EM* 45: 89–106.
McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
McClintock, Walter. 1910 (1968). *The Old North Trail.* Lincoln: University of Nebraska Press.
McCollester, Roxane. 1960. "A Transcription Technique Used by Zygmunt Estreicher." *EM* 4: 129–32.
McCullough-Brabson, Ellen, and Marilyn Help. 2001. *We'll Be in Your Mountains, We'll Be in Your Songs: A Navajo Woman Sings.* Albuquerque: University of New Mexico Press.
McFee, Malcolm. 1972. *Modern Blackfeet: Montanans on a Reservation.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
McLean, Mervyn. 1965. "Song Loss and Social Context among the New Zealand Maori." *EM* 9: 296–304.

———. 1971. "An Analysis of 651 Maori Scales." *YIFMC* 1: 123–64.
———. 1979. "Towards the Differentiation of Music Areas in Oceania." *Anthropos* 74: 717–36.
———. 1999. *Weavers of Song: Polynesian Music and Dance.* Honolulu: University of Hawaii Press.
McLeod, Norma. 1964. "The Status of Musical Specialists in Madagascar." *EM* 8: 278–89.
———. 1966. "Some Techniques of Analysis for Non-Western Music." Ph.D. diss., Northwestern University.
Mead, Margaret. 1928. *Coming of Age in Samoa.* New York: Morrow.
———. 1973. "Changing Styles of Anthropological Work." *Annual Review of Anthropology* 2: 1–26.
Meintjes, Louise. 1990. "Paul Simon, *Graceland,* South Africa, and the Mediation of Musical Meaning." *EM* 34: 37–74.
———. 2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio.* Durham, N.C.: Duke University Press.
Merrell, Floyd. 1997. *Peirce, Signs, and Meaning.* Toronto: University of Toronto Press.
Merriam, Alan P. 1954. "Song Texts of the Bashi." *Zaire* 8: 27–43.
———. 1955a. "Music in American Culture." *AA* 57: 1173–81.
———. 1955b. "The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation." *AA* 57: 28–34.
———. 1959. "African Music." In William R. Bascom and Melville J. Herskovits, ed., *Continuity and Change in African Cultures,* 49–86. Chicago: University of Chicago Press.
———. 1960. "Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field." *EM* 4: 107–14.
———. 1964. *The Anthropology of Music.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
———. 1967a. *Ethnomusicology of the Flathead Indians.* Chicago: Aldine Press.
———. 1967b. "Music and the Origin of the Flathead Indians." In George List, ed., *Music in the Americas,* 129–38. The Hague: Mouton.
———. 1969a. "The Ethnographic Experience: Drum-Making among the Bala (Basongye)." *EM* 13: 74–100.
———. 1969b. "Ethnomusicology Revisited." *EM* 13: 213–29.
———. 1973. "The Bala Musician." In Warren L. d'Azevedo, ed., *The Traditional Artist in African Societies,* 250–81. Bloomington: Indiana University Press.
———. 1975. "Ethnomusicology Today." *Current Musicology* 20: 50–66.
———. 1977a. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective." *EM* 21: 189–204.
———. 1977b. "Music Change in a Basongye Village (Zaire)." *Anthropos* 72: 806–46.
———. 1979. "Basongye Musicians and Institutionalized Social Deviance." *YIFMC* 11: 1–26.

———. 1981. "African Musical Rhythm and Concepts of Time-Reckoning." In Thomas Noblitt, ed., *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kaufmann*, 123–42. New York: Pendragon Press.

Metfessel, Milton E. 1928. *Phonophotography in Folk Music.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: University of Chicago Press.

———. 1960. "Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music." *EM* 4: 49–54.

———. 1967. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture.* Chicago: University of Chicago Press.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music.* Milton Keynes, England: Open University Press.

Miller, Geoffrey. 2000a. "Evolution of Human Music through Sexual Selection." In Wallin, Merker, and Brown 2000, 329–360.

———. 2000b. *How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature.* New York: Doubleday.

Minks, Amanda. 2002. "From Children's Song to Expressive Practices: Old and New Directions in the Ethnomusicological Study of Children." *EM* 46: 379–408.

Mitchell, Frank. 1978. *Navajo Blessingway Singer.* Ed. Charlotte Frisbie and David P. McAllester. Tucson: University of Arizona Press.

Moisala, Pirkko, and Beverley Diamond, eds. 2000. *Music and Gender.* Urbana: University of Illinois Press.

Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction.* Chicago: University of Chicago Press.

Moore, Robin. 1997. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismno and Artistic Revolution in Havana 1920–1940.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Moser, Hans Joachim. 1954. *Die Musik der deutschen Stämme.* Vienna: Wancura.

Mueller, John H. 1951. *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste.* Bloomington: Indiana University Press.

Murdock, George Peter. 1934. *Our Primitive Contemporaries.* New York: Macmillan.

———. 1956. "How Culture Changes." In H. L. Shapiro, ed., *Man, Culture and Society,* 247–60. New York: Oxford University Press.

Myers, Helen. 1998. *Music of Hindu Trinidad: Songs from the Indian Diaspora.* Chicago: University of Chicago Press.

———. 1993. *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies.* New York: Norton.

———, ed. 1992. *Ethnomusicology: An Introduction.* New York: Norton.

Nadel, Siegfried. 1930. "The Origins of Music." *MQ* 16: 531–46.

Naroditskaya, Inna. 2000. "Azerbaijanian Female Musicians: Women's Voices Defying and Defining the Culture." *EM* 44: 234–56.

Naroll, Raoul, and Ronald Cohen, eds. 1973. *A Handbook of Method in Cultural Anthropology.* New York: Columbia University Press.

Nattiez, Jean-Jacques. 1972. "Is a Descriptive Semiotics of Music Possible?" *Language Sciences* 23: 1–7.

———. 1973. "Linguistics: A New Approach for Musical Analysis." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/1: 51–68.

———. 1975. *Fondements d'une semiologie de La musique.* Paris: Union generale d'editions.

———. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.* Trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.

Nattiez, Jean-Jacques, ed. 1971. "Semiologie de la musique." *Musique en jeu* 5 (special issue).

Naumann, Hans. 1921. *Primitive Gemeinschaftskultur.* Jena: Diederichs.

Nettl, Bruno. 1954a. *North American Indian Musical Styles.* Philadelphia: American Folklore Society.

———. 1954b. "Text-Music Relations in Arapaho Songs." *Southwestern Journal of Anthropology* 10: 192–99.

———. 1958a. "Historical Aspects of Ethnomusicology." *AA* 60: 518–32.

———. 1958b. "Some Linguistic Approaches to Musical Analysis." *JIFMC* 10: 37–41.

———. 1961. "Polyphony in North American Indian Music." *MQ* 47: 354–62.

———. 1963. "A Technique of Ethnomusicology Applied to Western Culture." *EM* 7: 221–24.

———. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology.* New York: Free Press.

———. 1965. "The Songs of Ishi." *MQ* 51: 460–77.

———. 1967a. "Aspects of Folk Music in North American Cities." In George List, ed., *Music in the Americas,* 139–47. The Hague: Mouton.

———. 1967b. "Blackfoot Music in Browning, 1965: Functions and Analysis." In *Festschrift Walter Wiora,* 593–98. Kassel: Bärenreiter.

———. 1967c. "Studies in Blackfoot Indian Musical Culture." Pts. 1 and 2. *EM* 11: 141–60, 293–309.

———. 1968. "Studies in Blackfoot Indian Musical Culture." Pts. 3 and 4. *EM* 12: 11–48, 192–207.

———. 1969. "Musical Areas Reconsidered." In Robert Snow, ed., *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac,* 181–90. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

———. 1974a. "Nour-Ali Boroumand, a Twentieth-Century Master of Persian Music." *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* 3: 167–71.

———. 1974b. "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach." *MQ* 60: 1–19.

———. 1978b. "Musical Values and Social Values: Symbols in Iran." *Journal of the Steward Anthropological Society* 10/1: 1–23.

———. 1978c. "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, Concepts." *EM* 22: 123–36.

———. 1984. "In Honor of Our Principal Teachers," *EM* 28: 173–85.

———. 1985. *The Western Impact on World Music.* New York: Schirmer Books.

———. 1989a. *Blackfoot Musical Thought*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
———. 1989b. "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture," *YTM* 21: 1–16.
———. 1992. *The Radif of Persian Music: Studies in Structure and Social Context*. Rev. ed. Champaign, Ill.: Elephant and Cat.
———. 1995. *Heartland Excursions*. Urbana: University of Illinois Press.
———. 1998. "Arrows and Circles: An Anniversary Talk about Fifty Years of ICTM and the Study of Traditional Music." *YTM* 30: 1–11.
———. 1999. "The Institutionalization of Musicology." In Cook and Everist 1999, 287–310. New York: Oxford University Press.
———. 2001. "Mozart, Carnatic Music in Madras and Tanjore, and the Masters of the Persian Radif." In *Mozart and Asia 2001*, 30–36. Salzburg: Land Salzburg.
———. 2002. *Encounters in Ethnomusicology: A Memoir*. Warren, Mich.: Harmonie Park Press.
———, ed. 1978a. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana: University of Illinois Press.
Nettl, Bruno, and Philip V. Bohlman, eds. 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press.
Nettl, Bruno, and Bela Foltin, Jr. 1972. *Daramad of Chahargah, a Study in the Performance Practice of Persian Music*. Detroit: Information Coordinators.
Nettl, Bruno, and Ronald Riddle. 1974."Taqsim Nahawand: A Study of Sixteen Performances by Jihad Racy." *YIFMC* 5: 11–50.
Nettl, Bruno, and Melinda Russell, eds. 1998. *In the Course of Performance: Studies in the World of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
Neuenfeldt, Karl, ed. 1997. *The Didjeridu from Arnhemland to Internet*. Sydney: John Libbey.
Neuman, Daniel M. 1977. "The Social Organization of a Music Tradition: Hereditary Specialists in North India." *EM* 21: 233–46.
———. 1980. *The Life of Music in North India*. Detroit: Wayne State University Press.
Neuman, Daniel M., Shubha Chaudhuri, and Komal Kothari. 2002. *An Ethnographic Atlas of Music Traditions in Western Rajasthan*. New Delhi: Author.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. 2nd ed. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan.
Nketia, J. H. Kwabena. 1962. "The Problem of Meaning in African Music." *EM* 6: 1–7.
———. 1974. *The Music of Africa*. New York: Norton.
Nohl, Ludwig. 1883. *Life of Haydn*. Trans. Geo. P. Upton. Chicago: Jansen, McClurg.
Obata, Juichi, and Ryuji Kobayashi. 1937. "A Direct-Reading Pitch Recorder and Its Application to Music and Speech." *Journal of the Acoustic Society of America* 9: 156–61.
Olsen, Dale A. 1986. "Towards a Musical Atlas of Peru." *EM* 30: 394–412.
Olsvai, I. 1963. "Typical Variations, Typical Correlations, Central Motifs in Hungarian Folk Music." *Studia Musicologica* 4: 37–70.

Ortiz, Fernando. 1952–55. *Los instrumentos de l musica afro-cubana.* Havana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

Osgood, Charles E., William H. May, and Murray S. Miron. 1975. *Cross-Cultural Universals of Affective Meanings.* Urbana: University of Illinois Press.

Owens, Thomas. 1974. "Charlie Parker: Techniques of Improvisation." Ph.D. diss., University of California, Los Angeles.

Pelinski, Ramon. 1981. *La musique des Inuit du Caribou.* Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Pelto, Pertti J., and Gretel H. 1973. "Ethnography: The Fieldwork Enterprise." In J. Honigmann, ed., *Handbook of Social and Cultural Anthropology,* 241–88. Chicago: Rand McNally.

Pescatello, Ann. 1996. *Charles Seeger: A Life in American Music.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Petrovic, Radmila. 1968. "The Concept of Yugoslav Folk Music in the Twentieth Century." *JIFMC* 20: 22–25.

Phonogramm-Archiv. 2000. *One Hundred Years Berlin Phonogramm-Archiv.* Berlin: Ethnologisches Museum.

Poladian, Sirvart. 1942. "The Problem of Melodic Variation in Folksong." *JAF* 55: 204–11.

Porter, James. 1976. "Jeannie Robertson's My Son David, a Conceptual Performance Model." *JAF* 89: 7–26.

———. 1977. "Prolegomena to a Comparative Study of European Folk Music." *EM* 21: 435–52.

———. 1978. "Introduction: The Traditional Music of Europeans in America." *UCLA Selected Reports in Ethnomusicology* 3/1: 1–23.

Porterfield, Nolan. 1996. *The Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax.* Urbana: University of Illinois Press.

Potter, Pamela. 1998. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich.* New Haven: Yale University Press.

Powdermaker, Hortense. 1967. *Stranger and Friend.* New York: Norton.

Powers, Harold S. 1970. "An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas." *UCLA Selected Reports of the Institute of Ethnomusicology* 1/3: 1–78.

———. 1979. "Çlassical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World." *AM* 12/1: 5–39.

———. 1980. "Language Models and Musical Analysis." *EM* 24: 1–60.

Powers, William K. 1980. "Oglala Song Terminology." *Selected Reports on Ethnomusicology* 3/2: 23–41.

Provine, Robert. 1988. *Essays on Sino-Korean Musicology: Early Sources for Korean Ritual Music.* Seoul: University Press of Seoul.

Pulikowski, Julian von. 1933. *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum.* Heidelberg: Winter.

Qureshi, Regula. 1972. "Ethnomusicological Research among Canadian Communities of Arab and East Indian Origin." *EM* 16: 381–96.

———. 1986. *Sufi Music in Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali.* Cambridge: Cambridge University Press.
———. 1999. "Other Musicologies: Approaching a Hindustani Treatise." In Cook and Everist 1999, 311–35.
———. 2000. "Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music." *EM* 44: 15–38.
Racy, Ali Jihad. 1971. "Funeral Songs of the Druzes of Lebanon." M.M. thesis, University of Illinois.
———. 1976. "Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904–1932." *EM* 20: 23–48.
———. 1991. "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932." In Blum, Bohlman, and Neuman 1991, 68–91.
———. 2003. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab.* Cambridge: Cambridge University Press.
Radano, Ronald, and Philip V. Bohlman, eds. 2000. *Music and the Racial Imagination.* Chicago: University of Chicago Press.
Radcliffe-Brown, A. R. 1952. *Structure and Function in Primitive Society.* London: Cohen and West.
Radin, Paul. 1963. *The Autobiography of a Winnebago Indian.* New York: Dover.
Rahn, Jay. 1983. *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms.* Toronto: University of Toronto Press.
———. 1996. "Turning the Analysis Around: African-Derived Rhythms and European-Derived Music Theory." *Black Music Research Journal* 16: 71–89.
Ramazani, Nesta. 2002. *The Dance of the Rose and the Nightingale.* Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar's Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music.* Chicago: University of Chicago Press.
Ramseyer, Urs. 1970. *Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen.* Bern: Francke.
Reck, David. 1977. *Music of the Whole Earth.* New York: Scribner.
Redfield, Robert. 1930. *Tepotzlan, a Mexican Village.* Chicago: University of Chicago Press.
Reese, Gustave. 1954. *Music in the Renaissance.* New York: Norton.
Reinhard, Kurt. 1956. *Chinesische Musik.* Kassel: Roth.
———. 1961. "Das berliner Phonogrammarchiv." *Baessler-Archiv, neue Folge* 9: 83–94.
———. 1968. *Einführung in die Musikethnologie.* Wolfenbüttel: Mosiler.
Reyes, Adelaida. 1999. *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience.* Philadelphia: Temple University Press.
Reyes Schramm, Adelaida. 1982. "Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary." *YTM* 14: 1–14.
Rhodes, Willard. 1952. "Acculturation in North American Indian Music." In Sol Tax,

ed., *Acculturation in the Americas (Proceedings of the Twenty-ninth International Congress of Americanists)*, 2:127–32. New York: Cooper Square.
———. 1958. "A Study of Musical Diffusion Based on the Wandering of the Opening Peyote Song." *JIFMC* 10: 42–49.
———. 1962. "Music as an Agent of Political Expression." *African Studies Bulletin* 5/2: 14–22.
Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *EM* 31: 473, 1987.
———. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 2003. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *EM* 47: 151–79.
Ridley, Matt. 2002. *Nature via Nurture: Genes, Experience, and What Makes Us Human.* New York: HarperCollins.
Roberts, Helen H. 1936. *Musical Areas in Aboriginal North America.* Yale University Publications in Anthropology, no. 12. New Haven.
Roberts, John Storm. 1972. *Black Music in Two Worlds.* New York: Praeger.
Roberts, Warren E. 1958. *The Tale of the Kind and the Unkind Girls.* Berlin: de Gruyter.
Robertson, Carol. 1974. "Music as Therapy: A Bio-Cultural Problem." *EM* 18: 31–42.
———. 1977. "Tayil as Category and Communication among the Argentine Mapuche." *YICTM* 8: 35–52.
———. 1989. "Power and Gender in the Musical Experiences of Women." In Koskoff 1987, 225–44.
Rosenberg, Neil V. 1993. *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined.* Urbana: University of Illinois Press.
Rouget, Gilbert. 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession.* Chicago: University of Chicago Press.
Rouget, Gilbert, and Jean Schwarz. 1970. "Transcrire ou decrire? Chant soudanais et chant fuegian." In Jean Pouillon and Pierre Maṛanda, eds., *Echanges et communications: Melanges offerts a Claude Lévi-Strauss*, 1:677–706. The Hague: Mouton.
Rowell, Lewis. 1992. *Music and Musical Thought in Early India.* Chicago: University of Chicago Press.
Royce, Anya Peterson. 1977. *The Anthropology of Dance.* Bloomington: Indiana University Press.
Rudolph, Lloyd I. and Susanne H. 1967. *The Modernity of Tradition: Political Development in India.* Chicago: University of Chicago Press.
Russell, Melinda. 1993. "Undergraduate Conceptions of Music." In Livingston et al. 1993, 159–74.
Ruwet, Nicolas. 1966. "Méthodes d'analyse en musicologie." *Revue belge de musicologie* 20: 6"5–90.
———. 1967. "Linguistics and Musicology." *International Social Science Journal* 19: 79–87.
———. 1975. "Theorie et méthodes dans les études musicales." *Musique en jeu* 17: 11–36.

Sachs, Curt. 1913 (1964). *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Bard. Rev. ed. (1964), New York: Dover.
———. 1929. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin: Bard.
———. 1930 (1959). *Vergleichende Musikwissenschaft—Musik der Fremdkulturen*. Heidelberg: Quelle und Meyer.
———. 1937. *World History of the Dance*. New York: Norton.
———. 1940. *The History of Musical Instruments*. New York: Norton.
———. 1943. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: Norton.
———. 1946. *The Commonwealth of Art*. New York: Norton.
———. 1948. *Our Musical Heritage*. New York: Prentice-Hall.
———. 1953. *Rhythm and Tempo*. New York: Norton.
———. 1962. *The Wellsprings of Music*. The Hague: Nijhoff.
Sahlins, Marshall D. 1960. *Evolution and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
Sakata, Lorraine. 1976. "The Concept of Musician in Three Persian-Speaking Areas of Afghanistan." *AM* 8/1: 1–28.
———. 1983. *Music in the Mind*. Kent, Ohio: Kent State University Press.
Salmen, Walter. 1954. "Towards the Exploration of National Idiosyncracies in Wandering Song-Tunes." *JIFMC* 6: 52–56.
———. 1960. *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel: Hinnenthal.
Sambamoorthy, P. 1967. *Tyagaraja*. New Delhi: National Book Trust India.
Samuels, R. 1995. *Mahler's Sixth Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press.
Sarana, Gopala. 1975. *The Methodology of Anthropological Comparisons: An Analysis of Comparative Methods in Social and Cultural Anthropology*. Viking Fund Publications in Anthropology, no. 53. Tucson: University of Arizona Press.
Sarkissian, Margaret. 2000. *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*. Chicago: University of Chicago Press.
Scales, Christopher. 2004. "Powwow Music and Aboriginal Recording Industry in Canada: Media, Technology, and Native American Music in the Late Twentieth Century." Ph.D. diss., University of Illinois.
Schaeffner, André. 1932. "D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique." *Revue musicale* 13/129: 215–31.
———. 1936. *Origine des instruments de musique*. Paris: Payol.
———. 1956. "Ethnologie musicale ou musicologie comparée." In Paul Collaer, ed., *Les colloques de Wegimont*, 18–32. Brussels: Elsevier.
Schering, Arnold. 1926. *Musikgeschichte Leipzigs*. Vol. 2. *1650–1723*. Leipzig: Kistner und Siegel.
———. 1936. *Beethoven und die Dichtung*. Berlin: Junker und Dünnhaut.
Schinhan, Jan Philip. 1937. "Die Musik der Papago und Yurok." Ph.D. diss., University of Vienna.
———. 1957. *The Music of the Ballads*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Schiørring, Nils. 1956. *Selma Nielsens viser.* Copenhagen: Munksgaard.

Schmidt, Wilhelm. 1939. *The Culture Historical Method of Ethnology.* New York: Fortuny's.

Schneider, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft.

———. 1979. "Vergleichende Musikwissenschaft als Morphologie und Stilkritik: Werner Danckerts Stellung." *Jahrbuch für Volksliedforschung* 24: 11–27.

———. 2001. "Sound, Pitch, and Scale: From 'Tone Measurements' to Sonological Analysis in Ethnomusicology." *EM* 45: 489–519.

Schneider, Marius. 1934. *Geschichte der Mehrstimmigkeit.* Vol. 1. Berlin: Bard.

———. 1951. "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik." *Musikforschung* 4: 113–44.

———. 1957. "Primitive Music." In Egon Wellesz, ed., *Ancient and Oriental Music,* 1–82. London: Oxford University Press.

Schünemann, Georg. 1923. *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland.* Munich: Drei Masken Verlag.

Sebeok, Thomas A., ed. 1977. *How Animals Communicate.* Bloomington: Indiana University Press.

———. 1994. *Signs: An Introduction to Semiotics.* Toronto: University of Toronto Press.

Seeger, Anthony. 1979. "What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil." *EM* 23: 373–94.

———. 1988. *Why Suyá Sing.* Cambridge: Cambridge University Press.

———. 1992a. "Ethnography of Music." In Myers 1992, 88–109.

———. 1992b. "Ethnomusicology and Music Law." *EM* 36: 345–59.

Seeger, Anthony, and Louise Spear. 1987. *Early Field Recordings: A Catalog of Cylinder Recordings at the Indiana University Archives of Traditional Music.* Bloomington: Indiana University Press.

Seeger, Charles. 1941. "Music and Culture." *Proceedings of the Music Teachers National Association for 1940* 64: 112–22.

———. 1950. "Oral Tradition in Music." In Maria Leach, ed., *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore and Mythology,* 2:825–29. New York: Funk and Wagnall.

———. 1953a. "Preface to the Description of a Music." *Proceedings of the Fifth Congress of the I.M.S.,* 360–70. The Hague: Trio.

———. 1953b. "Toward a Universal Music Sound-Writing for Musicology." *JIFMC* 5: 63–66.

———. 1958. "Prescriptive and Descriptive Music Writing." *MQ* 44: 184–95.

———. 1960. Review of *New Methods in Vocal Folk Music Research,* by Carl Dahlback. *EM* 4: 41–42.

———. 1961. "Semantic, Logical, and Political Considerations Bearing upon Research into Ethnomusicology." *EM* 5: 77–80.

———. 1966. "Versions and Variants of the Tunes of 'Barbara Allen.'" *UCLA Selected Reports of the Institute of Ethnomusicology* 1/1: 120–67.

———. 1971. "Reflections upon a Given Topic: Music in Universal Perspective." *EM* 15: 385–98.

———. 1977. *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley: University of California Press.

Seetha, S. 1981. *Tanjore as a Seat of Music (in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries)*. Madras: Madras University Press.

Shankar, Ravi. 1999. *Raga-mala: The Autobiography of Ravi Shankar*. New York: Welcome Rain.

Shapiro, Ann Dhu. 1975. "The Tune-Family Concept in British-American Folk-Song Scholarship." Ph.D. diss., Harvard University.

Sharp, Cecil J. 1932 (1952). *English Folk Songs from the Southern Appalachians*. London: Oxford University Press.

———. 1965. *English Folk Song: Some Conclusions*. 4th ed. Ed. Maud Karpeles. Belmont, Calif.: Wadsworth.

Shelemay, Kay Kaufmann. 1994. *A Song of Longing: An Ethiopian Journey*. Urbana: University of Illinois Press.

———. 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 2001. "Towards an Ethnomusicology of the Early Music Movement." *EM* 45: 1–29.

Shepherd, John, Phil Virden, Graham Vulliamy, and Trevor Wishart. 1977. *Whose Music: A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer.

Shiloah, Amnon. 1970. "The Aliyya Songs in the Traditional Folk Literature of Israel" (in Hebrew). *Folklore Research Center Studies* (Jerusalem) 1: 349–68.

———. 1974. "The Status of the Oriental Artist." *Ariel* 36: 79–83.

———. 1979. *The Theory of Music in Arabic Writings*. Repertoire Internationale des Sources Musicales series B, vol. 10. Munich: Henle.

———. 1992. *Jewish Musical Traditions*. Detroit: Wayne State University Press.

———. 1995. *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Hants, England: Scolar Press.

Shiloah, Amnon, and Erik Cohen. 1983. "The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel." *EM* 27: 227–52.

Silver, Brian. 1976 "On Becoming an Ustad." *AM* 7/2: 27–50.

Simon, Artur. 1972. *Studien zur ägyptischen Volksmusik*. Hamburg: Wagner.

———. 1978. "Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9: 8–52.

———, ed. 2000. *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000: Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Simon, Artur, and Ulrich Wegner, eds. 2000. *Music! One Hundred Recordings: One Hundred Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000*. Berlin: Phonogramm-Archiv Ethnologisches Museum. 4 CDs and book.

Simpson, Claude M. 1966. *The British Broadside Ballad and Its Music.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
Singer, Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes.* New York: Praeger.
Slobin, Mark. 1976. *Music in the Culture of Northern Afghanistan.* Tucson: University of Arizona Press.
———. 1992a. "Ethical Issues," In Myers 1992, 329–36.
———. 1992b. "Micromusics of the West: A Comparative Approach," *EM* 36: 1–87.
———. 2000. *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World.* New York: Oxford University Press.
———, ed. 1996. *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe.* Durham, N.C.: Duke University Press.
Sloboda, John. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music.* Oxford: Oxford University Press.
Slotkin, J. S. 1952. *Menomini Peyotism.* Transactions of the American Philosophical Society, new series, vol. 42, pt. 4. Philadelphia: American Philosophical Society.
Small, Christopher. 1987. "Performance as Ritual: Sketch for an Enquiry into the Nature of a Symphonic Concert." In Avron Levine White, ed., *Lost in Music: Culture, Style, and the Musical Event,* 6–23. London: Routledge.
———. 1998. *Musicking: The Meanings of Performance and Listening.* Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
Smith, Richard Chase. 1971. "Deliverance from Chaos for a Song: A Preliminary Discussion of Amuesha Music." Unpublished paper, Cornell University.
———. 1974. *The Amuesha People of Central Peru: Their Struggle to Survive.* Copenhagen: International Work Group for Indigenous Affairs.
Society for Ethnomusicology. 1974. "Special Ethics Issue." *SEM Newsletter* 8/1.
———. 1975. "Ethics Committee Report." *SEM Newsletter* 9/6: 8.
———. 1977. "Ethics Committee Report." *SEM Newsletter* 11/1: 8.
Solie, Ruth A., ed. 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship.* Berkeley: University of California Press.
Solis, Ted. 2004. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles.* Berkeley: University of California Press.
Solomon, Maynard. 1989. "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini." *Nineteenth-Century Music* 12: 193–206.
Song, Bang-Song. 1980. *Source Readings in Korean Music.* Seoul: Korean National Commission for UNESCO.
Spear, Louise. 1978. "The Archives of Traditional Music: An Interview with George List." In Caroline Card, John Hasse, Robert L. Singer, and Ruth M. Stone, eds., *Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List,* 1–40. Bloomington, Ind.: Ethnomusicology Publications Group.
———. 1991. "An Interview with Frank Gillis." In Nancy Cassell McEntire, ed., *Discourse in Ethnomusicology 3: Essays in Honor of Frank J. Gillis,* 1–36. Bloomington, Ind.: Ethnomusicology Publications Group.

Sperber, Dan. 1975. *Rethinking Symbolism.* Cambridge: Cambridge University Press.
Spindler, George D., ed. 1970. *Being an Anthropologist: Fieldwork in Eleven Cultures.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
Springer, George. 1956. "Language and Music: Parallels and Divergences." In Morris Halle, ed., *For Roman Jakobson,* 504–13. The Hague: Mouton.
Stam, James H. 1976. *Inquiries into the Origin of Language: The Fate of a Question.* New York: Harper and Row.
Stauder, Wilhelm. 1967. "Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend." In *Festschrift Walter Wiora,* 157–63. Kassel: Bärenreiter.
Steward, Julian. 1955. *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution.* Urbana: University of Illinois Press.
———. 1967. *Contemporary Change in Traditional Societies.* Vol. 2. Urbana: University of Illinois Press.
Stewart, Milton Lee. 1973. "Structural Development in the Jazz Improvisational Technique of Clifford Brown." Ph.D. diss., University of Michigan.
Stocking, George W., Jr. 1968. *Race, Culture, and Evolution: Essays in the History of Anthropology.* New York: Free Press.
Stockmann, Doris. 1966. "Das Problem der Transkription in der musikethnologischen Forschung." *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 12: 207–42.
———. 1979. "Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden." *Acta Musicologica* 51: 204–45.
Stockmann, Doris, and Jan Steszewski, eds. 1973. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien.* Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne.
Stockmann, Erich. 1972. "The Diffusion of Musical Instruments as an Inter-Ethnic Process of Communication." *YIFMC* 3: 128–37.
Stokes, Martin. 1992. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey.* Oxford: Oxford University Press.
———, ed. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place.* Oxford: Berg.
Stone, Ruth. 1982. *Let the Inside Be Sweet.* Bloomington: Indiana University Press.
Stumpf, Carl. 1886. "Lieder der Bellakula-Indianer." *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 2: 405–26.
———. 1911. *Die Anfänge der Musik.* Leipzig: Barth.
Sturrock, John. 1979. *Structuralism and Since.* Oxford: Oxford University Press.
Sturtevant, William. 1964. "Studies in Ethnoscience." *AA* 66, pt. 2: 99–131.
Sugarman, Jane C. 1989. "The Nightingale and the Partridge." EM 33: 191–215.
———. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings.* Chicago: University of Chicago Press.
Sullivan, Zohreh T. 2001. *Exiled Memories: Stories of the Iranian Diaspora.* Philadelphia: Temple University Press.
"Symposium on Transcription and Analysis: A Hukwe Song with Musical Bow." 1964. *EM* 8: 223–77.

Szabolcsi, Bence. 1959. *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie.* Budapest: Corvina.
———. 1965. *A History of Melody.* New York: St. Martin's Press.
Tappert, Wilhelm. 1890. *Wandernde Melodien.* 2nd enl. and corrected ed. Leipzig: List und Francke.
Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
Taylor, Ronald. 1991. *Kurt Weill, Composer in a Divided World.* Boston: Northeastern University Press.
Temperley, David. 2000. "Rhythm and Grouping in African Music: A View from Music Theory." *EM* 44: 65–96.
Temperley, Nicholas. 1998. *Hymn Tune Index: A Census of English-Language Hymn Tunes.* Oxford: Oxford University Press.
Tenzer, Michael. 2000. *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music.* Chicago: University of Chicago Press.
Thompson, Stith. 1946. *The Folktale.* New York: Dryden Press.
———. 1953. "The Star Husband Tale." *Studia Septentrionalia* 4: 93–163.
———. 1996. *A Folklorist's Progress: Reflections on a Scholar's Life.* Special Publications of the Folklore Institute, no. 5. Bloomington, Ind.: Folklore Institute.
———, ed. 1950. *Four Symposia on Folklore. Held at the Midcentury International Folklore Conference Indiana University, July 21–August 4, 1950.* Bloomington: Indiana University Press.
Tokumaru, Yoshihko, and Osamu Yamaguti, eds. 1986. *The Oral and the Literate in Music.* Tokyo: Music Academia.
Tokumaru, Yosihiko, Makoto Ohmiya, Masakota Kamazawa, Osamu Yamaguti, Tuneko Tukitani, Akiko Takamatsu, and Mari Shimosako, eds. 1991. *Tradition and Its Future in Music: Report of SIMS 1990 Osaka.* Tokyo: MITA Press.
Tomlinson, Gary. 1993. *Music and Renaissance Magic.* Chicago: University of Chicago Press.
Touma, Habib Hassan. 1968. *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim.* Berlin: H. Touma.
———. 1975. *Die Musik der Araber.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
Tracey, Hugh. 1948. *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments.* London: Oxford University Press.
———. 1954. "The Social Role of African Music." *African Affairs* 53: 234–41.
Tran Van Khe. 1977. "Is the Pentatonic Universal?" *WM* 19/1–2: 76–84.
Treitler, Leo. 1974. "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant." *MQ* 60: 333–72.
———. 1975. "Centone Chant: Übles Flickwerk or E Pluribus Unus?" *JAMS* 28: 1–23.
———. 1986. "Orality and Literacy in the Music of the European Middle Ages." In Tokumaru and Yamaguti 1986, 38–56.
Truitt, Deborah. 1974. *Dolphin's Porpoises: A Comprehensive Annotated Bibliography of the Smaller Cetacea.* Detroit: Gale Research.

Tsuge, Gen'ichi. 1970. "Rhythmic Aspects of the Avaz in Persian Music." *EM* 14: 205–27.
———. 1974. "Avaz: A Study of the Rhythmic Aspects of Classical Iranian Music." Ph.D. diss., Wesleyan University.
Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence.* Chicago: University of Chicago Press.
———. 1999. "Signs of Imagination, Identity, Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music." *EM* 43: 221–55.
———. 2000. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe.* Chicago: University of Chicago Press.
Turino, Thomas, and James Lee, eds. 2004. *Identity and the Arts in Diaspora Communities.* Warren, Mich.: Harmonie Park Press.
Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
Turner, Victor, and Edward M. Bruner, eds. 1986. *The Anthropology of Experience.* Urbana: University of Illinois Press.
Tyler, Stephen A., ed. 1969. *Cognitive Anthropology.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture.* London: Murray.
———. 1889. "On a Method for Investigating the Development of Institutions." *Journal of the Royal Anthropological Institute* 18: 245–72.
Vander, Judith. 1988. *Songprints.* Urbana: University of Illinois Press.
Vansina, John. 1965. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology.* Chicago: University of Chicago Press.
Vargyas, Lajos. 2000. *The Musical World of a Hungarian Village: Aj, 1940.* Budapest: Planetás Kiadó.
Vega, Carlos. 1966. "Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses." *EM* 10: 1–17.
Vennum, Thomas. 1989. "The Changing Role of Women in Ojibwa Music History." In Richard Keeling, ed., *Women in North American Indian Music,* 13–21. Bloomington, Ind.: Society for Ethnomusicology.
Vikár, László, and Gábor Bereczki. 1971. *Cheremis Folksongs.* Budapest: Akademiai Kiadó.
Villoteau, G. A. 1809. "De l'état actuel de l'art musical en Égypte." In *Description de l'Égypte.* Paris: Commission des monuments d'Egypte, 1: 609–846.
Viswanathan, T. 1977. "The Analysis of Raga Alapana in South Indian Music." *AM* 9/1: 13–71.
Voget, Fred W. 1975. *A History of Ethnology.* New York: Holt, Rinehart and Winston.
Wachsmann, Klaus. 1961. "Criteria for Acculturation." In *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society,* 139–49. Kassel: Bärenreiter.
———. 1971b. "Universal Perspectives in Music." *EM* 15: 381–84.
———, ed. 1971a. *Essays on Music and History in Africa.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
Wade, Bonnie. 1998. *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India.* Chicago: University of Chicago Press.

Wade, Peter. 2000. *Music, Race, and Nation: Musica Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

Waengler, Hans H. 1963. "Über Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen." *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 1: 136–45.

Walin, Stig. 1952. *Die schwedische Hummel*. Stockholm: Nordiska museet.

Wallaschek, Richard. 1893. *Primitive Music*. London: Longmans, Green.

Wallin, L., Björn Merker, and Steven Brown, eds. 2000. *The Origins of Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Ward, John M. 1980. "The Hunt's Up." *Proceedings of the Royal Musical Association* 106: 1–25.

Warwick, Donald P., and Samuel Osherson, eds. 1973. *Comparative Research Methods*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Waterman, Christopher A. 1979. "The Effect of Western Functional Harmony on Persian and Sub-Saharan African Music." Unpublished paper, University of Illinois.

———. 1990. *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1991a. "Juju History: Toward a Theory of Sociomusical Practice." In Blum, Bohlman, and Neuman 1991, 49–67.

———. 1991b. "The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology." In Nettl and Bohlman 1991, 169–86.

Waterman, Richard A. 1948. "'Hot' Rhythm in Negro Music." *JAMS* 1: 24–37.

———. 1952. "African Influence on American Negro Music." In Sol Tax, ed., *Acculturation in the Americas*, 207–18. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1956. "Music in Australian Aboriginal Culture: Some Sociological and Psychological Implications." *Music Therapy* 5: 40–50.

Wax, Rosalie H. 1971. *Doing Field Work: Warnings and Advice*. Chicago: University of Chicago Press.

Weber, Max. 1958. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press. First published in German, 1921.

Weber-Kellermann, Ingeborg. 1957. *Ludolf Parisius und seine altmärkischen Volkslieder*. Berlin: Akademie-Verlag.

Werner, Heinz. 1917. *Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter*. Akademie der Wissenschaften Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 182, no. 4. Vienna: Akademie der Wissenschaften.

Wertheimer, Max. 1909–10. "Musik der Wedda." *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 11: 300–304.

Widdess, Richard. 1992. "Historical Ethnomusicology." In Myers 1992, 219–44.

White, Leslie. 1949. *The Science of Culture*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

Wieschoff, Heinz. 1933. *Die afrikanischen Trommeln und ihre ausserafrikanischen Beziehungen*. Stuttgart: Strecker und Schroder.

Wilgus, D. K. 1959. *Anglo-American Folksong Scholarship since 1898.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Wilkens, Eckart. 1967. *Künstler und Amateure im persischen Santourspiel.* Regensburg: Bosse.

Wiora, Walter. 1953. *Europäischer Volksgesang. Das Musikwerk,* no. 4. Cologne: Arno Volk. English trans. by Robert Kolben, *European Folk Song: Common Forms in Characteristic Modification.* New York: Leeds, [ca. 1966?].

———. 1956. "Älter als die Pentatonik." In Zoltan Kodály and Laszlo Lajtha, eds., *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra,* 185–208. Budapest: Academia Scientiarum Hungaricae.

———. 1957. *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst.* Kassel: Hinnenthal.

———. 1965. *The Four Ages of Music.* New York: Norton.

———. 1970. "Das Alter des Begriffes Volkslied." *Musikforschung* 23: 420–28.

———. 1972. "Reflections on the Problem: How Old Is the Concept Folksong." *YIFMC* 3: 23–33.

———. 1975. *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wissler, Clark. 1912. *Social Organization and Ritualistic Ceremonies of the Blackfoot Indians.* American Museum of Natural History, Anthropological Papers, no. 7. New York: American Museum of Natural History.

———. 1917. *The American Indian.* New York: McMurtrie.

Witmer, Robert. 1973. "Recent Change in the Musical Culture of the Blood Indians." *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9: 64–94.

———. 1982. *The Musical Life of the Blood Indians.* Ottawa: National Museum of Man.

———. 1991. "Stability in Blackfoot Songs, 1909–1968." In Blum, Bohlman, and Neuman 1991, 242–53.

Wong, Isabel K. F. 1991. "From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the Twentieth Century." In Nettl and Bohlman 1991, 37–55.

World of Music. 1991. Special issue on improvisation. Vol. 33, no. 3.

Wulstan, D. 1971. "The Earliest Musical Notation." *Music and Letters* 52: 365–82.

Wundt, Wilhelm. 1911. *Völkerpsychologie, eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte.* 3rd ed. Leipzig: Engelmann.

Zemp, Hugo. 1979. "Aspects of 'Are'are Musical Theory." *EM* 23: 5–48.

Zonis, Ella. 1973. *Classical Persian Music: An Introduction.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

索引
Index

（中文词条所附页码系原书页码）

Abandonment 抛弃:of a music 一种音乐,*278*;of musical identity 音乐认同,*437*
abolishing ethnomusicology 废除民族音乐学,*443 – 444*
Aboriginal Music Center(Adelaide)土著音乐中心(阿德莱德),*168*
aboriginal people,Australian 土著,澳大利亚;*See* Australian aboriginal people,参见澳大利亚土著
Abraham,Otto 亚伯拉罕,奥托,*82*,*95*
academia, American 美国学术界:music schools in 音乐学校,*189 – 190*
Adams,Charles 亚当斯,查尔斯,*99*
Adler,Guido 阿德勒,吉多,*57*,*61 – 62*,*127*,*218 – 220*,*377*
Affektenlehre 情感论,*307*
Afghanistan 阿富汗,*381*
African Americans 非裔美国人:music of 音乐,*66*,*127 – 128*;musicians among 音乐家,*426 – 427*;stereotypes 定式,*381*
Africanisms 非洲文化特点,*127 – 128*
Afro-Brazilian music 巴西黑人音乐,*128 – 129*
Afro-Cuban instruments 古巴黑人乐器,*379*
Agawu,Kofi 阿加乌,柯菲 *11 – 12*,*150*
age-area concept 年代区概念,*326*
Ah-bing 阿炳,*183*
Ainu 阿依努人,*208*
Albanian music 阿尔巴尼亚音乐,*241*;*See also* Prespa Albanians, 另见普雷斯帕阿尔巴尼亚人;Sugarman,Jane 休格曼,简
al-Faruqi,Lois 法鲁吉,卢伊斯,*21*
Algonquian languages,阿尔贡金诸语,*281*
Allauddin Khan 阿劳丁,罕,*398*
Allen,Warren Dwight 艾伦,沃伦·德怀特,*274*

alternation of style, historical 风格的历史性更迭,*288*

Altmark(Germany)阿尔特马克(德国)*77 - 78*

Amadeus(play by P. Shaffer)阿玛多伊斯(play by P. Shaffer 谢弗所作戏剧),*40*

Ambros,August Wilhelm 安布罗斯·奥古斯特·威廉,*219*

American Anthropological Society 美国人类学学会,*200*,*448*

American culture 美国文化,music of,音乐,*53*

American Indians 美洲印第安人;*See* Native American,参见美州(国)土著

American Musicological Society 美国音乐学学会,*447 - 448*

American musicology 美国音乐学:affected by ethnomusicology 受民族音乐学的影响,*450*;after World War II 第二次世界大战以后,*448*

Ames David 埃姆斯·大卫,*21*,*72*,*234 - 235*,*237*

Amiot,Père 钱德明,佩雷,*62*,*140*

analysis of music 音乐分析:*92 - 94*;detailed illustration of 详细阐述,*108 - 111*;in ethnomusicology 民族音乐学中的,*94 - 98*;of Hornostel 霍恩波斯特尔的,*95 - 96*;of the insider 局内人的,*103 - 106*;of Western music 西方音乐的,*94*;theory 理论,*11 - 12*,*102 - 103*;universalist methods of 普适性的方法,*98 - 103*

analyst's statements on function 分析家关于功能的陈述,*250*

Andean highlands 安第斯山高原,music of 音乐,*425*

Anderson,Benedict 安德森,本尼迪克特,*256*

Animal communication 动物的交流,*260*,*453 - 454*

Antheil,George 安太尔,乔治,*17*,*379*

anthropological fieldwork 人类学田野工作:changes in 变化,*137*;history of 历史,*139 - 143*;as part of research design 作为研究设计的一部分,*139*,significance of 意义,*135*;theory of 理论,*138*

anthropology 人类学:approach to symbolism of 象征主义的方法,*307*;culture concept in 文化概念,*217*;and history 与历史,*275 - 276*;in history of ethnomusicology 在民族音乐学的历史上,*447*;as home discipline of ethnomusicology 作为民族音乐学的母学科,*8*,*447*

anthropology of music 音乐人类学:approaches to 方法,*222 - 228*;concept of 概念,*217 - 218*;and musical anthropology 与音乐的人类学,*241*

Appadurai,Arjun 阿帕杜莱,阿君,*432*

Appalachians,阿巴拉契亚人,*373*

applied anthropology,应用人类学,*194 - 195*

Arab music,阿拉伯音乐,*108 - 109*,*178*,*373*

Arapaho 阿拉帕霍人:ideas about music of,关于音乐的思想,*229*;Sun Dance of 太

阳舞,321
archeological artifacts 考古文物,distribution of 分布,332
archeology 考古学,225
archeo-musicology,考古音乐学,378
Archer,William Kay 阿彻,威廉·凯,224,439
archives 档案:意义,162 - 163;部落的,206;参见 preservation 保存
Archives and Research Center for Ethnomusicology 民族音乐学档案和研究中心,New Delhi 新德里,162
Archives of Traditional Music 传统音乐档案室(印第安纳大学),162
'Are'are 阿阿人,103;instrument classification of 乐器分类,384 - 385
areas 区域:musical 音乐的,57 - 58,332 - 334;natural and culture areas 自然区和文化区,331
Armstrong,Louis 阿姆斯特朗,路易斯,53,357
art music 艺术音乐:as Blackfoot concept 作为黑足人部落的概念,363,369;in culture wars 在文化战争中,256;distinguished from folk music 与民间音乐的区别,31;folk character of 民间特征,368 - 369;as Indian concept 作为印第安人的概念,369;as Persian concept 作为波斯人的概念,364;as regional unifier 作为地区性的统一因素,369;special needs of 特殊需求,245
Asian ethnomusicology 亚洲民族音乐学,158,159
Asian music 亚洲音乐:transcription in 记谱,74
Askew,Kelly 艾斯丘,凯利,420
Attali,Jacques 阿塔利,雅克,281
attitude toward music 对待音乐的态度,Iranian 伊朗人,369
aural tradition 听觉传统;*See* oral tradition,参见口头传统
Australian aboriginal people 澳大利亚土著:authors' experience with 作者同他们相处的经历,167 - 168;filed work among 田野工作,204;identity of 认同,425 - 426;survival of music of 音乐的残存,436;women's musical activity in 妇女的音乐活动,408
authenticity 本真性,369,372 - 373,387
Aymara,艾玛拉人,241
Ayyangar,R. Rangaramanuja,艾扬嘎尔,R. 朗伽拉玛努雅,273

Babiracki,Carol M. 巴比拉基,卡罗尔,M.,414
Bach Johann Sebastian 巴赫,约翰·塞巴斯蒂安:as composer of educational music 作为为教学创作的作曲家,245;compositional practice of 作曲实践,34,47,277;

extent of output of 创作的范围,*182*; and musical change 与音乐变化,*277*; position in music history of 在音乐史中的地位,*122*,*127*,*245*; tone painting of 音画,*312*

Baily,John 贝利,约翰,*248*

Bakan,Michael 巴坎,迈克尔,*34*,*195*

Bake,Arnold 贝克,阿诺尔德,*184*

Baker,Theodore 贝克,西奥多,*3*

Bakhtin,M. M. 巴赫金,M. M.,*430*

Balkans 巴尔干:related to Indonesia 与印度尼西亚的关联,*325* - *326*

bamboo 竹子:as factor in musical development 作为音乐发展中的因素,*345*

Barbara Allen(ballad)《芭芭拉·艾伦》(歌谣),*115*,*116*

Barbeau,Marius 巴博,马里乌斯,*122*

Barley,Nigel 巴利,奈杰尔,*147*

Barnett,H. G. 巴尼特·H. G.,*32*,*261*

Barry,Philips 巴里,菲利普,*293*,*294*

Bartók,Béla 巴托克,贝拉: analysis of Eastern European folk song by 对东欧民歌的分析,*66*; analytical approaches of 分析方法,*71*; classification of folk tunes by 民间曲调的分类,*124*,*295*; on collection of European folk songs 论欧洲民歌的收集,*140* - *141*,*165*; collection by,of European folk music 对欧洲民间音乐的收集,*140* - *141*; compositional style of 创作风格,*106*; on the composition of art music 论艺术音乐的创作,*31*; on cultural and musical processes 论文化和音乐的过程,*107*,*165*; field experience of 田野经历,*184*; interest in musical elements of 对音乐元素的兴趣,*106*; motivic inventory of Romanian bagpipe tunes by 罗马尼亚风笛曲调的动机目录,*55*; on transcription 论记谱,*75*; transcription method of 记谱方法,*83* - *84*

Barz Gregory 巴茨,格列高利,*73*,*135*,*143*,*195*

Basongye,巴松格耶人,*22*,*366*

Baumann,Max Peter 鲍曼,马克斯·彼得,*327*

Bayard,Samuel P. 贝亚德,塞缪尔,P.:on tune families 论曲调族,*55*,*115* - *116*,*125* - *126*,*129*; on tune relations 论曲调关系,*66*,*294*,*297*

Bayreuth 拜罗伊特,*195*

Beatles 披头士乐队,*53*

Becker,Judith 贝克尔,朱迪思,*191*

Becking,Gustav 贝金,古斯塔夫,*175*

Beethoven,Ludwig van 贝多芬,路德维希·凡:contrast in the style periods of 风格时

期的对比,*175*;differences in performances of the Waldstein Sonata by 演奏《华尔斯坦奏鸣曲》的差别,*114*;division of the style perilds of 风格分期,*126*;incorporation of earlier musical styles by 结合早期音乐风格,*176*;as a musical genius 作为音乐天才,*37*,*240*;musical style of 音乐风格,*27*,*35*;performance of 表演,*30*;popularity of,among European Israelis 在欧洲以色列人中流行,*241*;as a primary figure in Western music 作为西方音乐的主要人物,*39*,*160*,*191*;recognition of,after death 死后得到承认,*181*;significance of,to musicologists 对音乐学家的意义,*38*;sketch notebooks of 草稿本,*265*;as a subject of ethnomusicology 作为民族音乐学的一个主题,*242*;symbolism in music of 音乐中的象征主义,*303*－*304*;thematic catalog of 主题目录,*55*

Behague,Gerard 贝黑格,杰勒德,*188*

Bella Coola 贝拉·库拉,*80*,*184*,*199*

Benedict,Ruth 本尼迪克特,鲁斯,*225*,*226*

Berdaches 异性癖,像女人一样穿戴和生活的北美印第安人,*422*

berimbau 拨铃波琴,*385*

Berliner,Paul 伯利纳,保罗:on acknowledging consultants 论承认受咨询人的权威,*201*;as ethnographer 作为民族志作者,*239*;fields of study of 研究领域,*7*;and improvisation in Zimbabwe 与在津巴布韦的即兴演奏,*36*;on jazz transmission 论爵士的传播,*292*,*390*,*394*;on learning mbira 论学习姆比拉琴,*203*;on mbira in musical culture 论音乐文化中的姆比拉琴,*239*,*398*

bilingualism 双语性,*56*

“Billy in the Low Ground”(tune)“比利在底层”(曲调),*129*

bimusicality 双重音乐能力,*56*－*57*,*58*

biography 传记,*175*－*176*,*179*－*181*,*188*

biology 生物学,*263*－*264*,*342*

bio-musicologist 生物音乐学家,*342*－*343*

birds,communication of 鸟的交流,*264*

Blackfoot culture 黑足人的文化:attitude toward change in 对变化的态度,*189*－*190*;author's fieldwork in 作者的田野工作,*144*－*146*;beaver myth of 海狸神话,*242*;change in 变化,*254*;characterized 特征性的,*248*－*249*;concept of music in 音乐的概念,*21*－*22*,*229*;function of music in 音乐的功能,*224*;genesis myth of 起源神话,*261*;identity in 认同,*258*;identity of songs in 歌曲的认同,*118*－*119*;individual musician in 音乐家个人,*177*;“manly-hearted” women in,“男子气的”女人,*422*;music ownership in 音乐所有权,*201*,*363*;subdivisions of society in 社会的分支,*315*;symbolism in 象征主义,*315*;values in 价值,*348*－*349*

Blackfoot music 黑足人音乐：repertories of individuals in 个人曲目，*182 - 183*；as marker of identity 作为认同标志，*257*；style of 风格，*347 - 349*

Blackfoot musical culture 黑足人的音乐文化：absence of flutes in 不存在笛子，*379*；central myth of 主要的神话，*242*；description of 描述，*223*；distinctiveness of 独特性，*160*；evaluation of music in 对音乐的评价，*375*；musical style of 音乐风格，*347 - 349*；music learning in 音乐学习，*393*；singer's response to recordings in 歌唱者对录音的反应，*299*；visions in 幻觉，*398*；women in 妇女，*408*

Blackfoot people 黑足人：as citizens of U. S. 作为美国公民，*208*

Blacking，John 布莱金，约翰：on acknowledging consultants 论承认受咨询人的权威，*200*；on analysis 论分析，*103*，*105*；anthropological influence on 人类学对其的影响，*275*；approach to symbols of 符号研究，*309*；on biological bases of change 论变化的生物学基础，*288*；on biology 论生物学，*342*，*343*；on comparative study 论比较研究，*61*，*67*，*68*，*72*；on culture and music 论文化和音乐，*215*，*216*，*231*，*247*；on culture-specific analysis 论由文化限定的分析，*105*；on the fundamental function of music 论音乐的基本功能，*247*，*253*；on musical change 论音乐的变化，*275*，*279*，*286 - 287*；on musicality 论音乐能力，*55*，*56*，*365*；on origins of music 论音乐的起源，*266 - 267*；on patterns in music 论音乐型，*288*；as prominent figure in ethnomusicology 民族音乐学的杰出人物，*210*；and psychology of music-making 与音乐创造心理学，*45*；on the role of individuals 论个人的作用，*286*；on significance of music 论音乐的意义，*215*；on transcription 论记谱，*81*；on Venda children's music 论文达人的儿童音乐，*428*，*430*

Blaukopf，Curt 布劳科普夫，库尔特，*288*

Blessingway Singer《祈福歌手》，*240*

Bloomington，布卢明顿市，Indiana，1950 folklore meeting at，印第安纳州，1950 年的民俗会议，*161*

blown fifth theory 吹奏五度理论，*324 - 325*

Blum，Stephen 布卢姆，斯蒂芬：on analytical approaches 论分析方法，*94*；on the demography of ethnomusicologists 论民族音乐学家的人口统计，*153*，*210*；on ethnomusicologists' choices 论民族音乐学家的选择，*372*；on fieldwork in Iran 论在伊朗的田野工作，*178*；on history of ethnomusicology 论民族音乐学的历史，*153*；on Persian folk music 论波斯民间音乐，*364*；survey of ethnomusicological literature by 民族音乐学文献的概览，*92 - 93*

Blume，Friedrich，布卢姆，弗雷德里希，*275*

Boas，Franz，博厄斯，弗朗茨，*189*，*222*，*323*，*416*

Bohannon，Paul，博安农，保罗，*454*

Bohlman, Philip V., 博尔曼，菲利普 · V.: on comparative study 论比较研究, *73*; on cultural identity 论文化认同, *241*; on diasporas 论流散地, *337*; ethnography of European Israelis by 欧洲以色列人的民族志, *241*; field experience of 田野经历, *185*; on folk music 论民间音乐, *358 – 359*; on the history of folk song classification 论民歌分类的历史, *125*; on pilgrimages 论朝圣, *196*
Boiles, Charles 布瓦勒，夏尔, *116*
bone flute 骨笛, *268*
Boroumand, Nour-Ali 博鲁曼德，努尔—阿里, *179 – 181*, *296*, *395*
Bose, Fritz 博斯，弗里茨, *86*, *344*
boundaries, cultural 文化的界限:, *57*; linguistic 语言的, *51*; musical 音乐的, *52*, *125 – 127*, *188*, *326 – 329*
Bourdieu, Pierre 布迪厄，皮埃尔, *256*
Bowers, Jane 鲍尔斯，简, *412*
Brahams, Johannes 勃拉姆斯，约翰内斯 *27*, *175*, *176*
Brailoiu, Constantin 布勒伊勒尤，康斯坦丁, *237*, *240*
Brandl, Rudolf 布兰德尔，鲁道夫, *444*
"Brave Donelly" (song) "勇敢的唐利"(歌曲), *115*
Brazilian Society for Ethnomusicology 巴西民族音乐学学会, *212*
Brett, Philip, 布雷特，菲利普, *421 – 422*
Briegleb, Ann 布里格利布，安, *164*
Bright, William 布莱特，威廉, *309*
Bronson, Bertrand H. 布朗森，伯特兰 · H.: method of song comparison of 歌曲比较的方法 *66*, *106*, *294*; transcription of folk ballads of 民谣的记谱, *106*; on tune families 论曲调族, *116*; use of computers by 运用电脑, *124*
Brook, Barry S. 布鲁克，巴里 · S., *274*, *275*
Broonzy, Big Bill (quoted) 布隆奇，大彼尔(引用), *357*
Browner, Tara 布朗纳，塔拉, *34*, *104*
Browning, Montana 蒙大拿州布朗宁市, musical culture of 音乐文化, *257*
Bruner, Edward M. 布鲁纳，爱德华 · M., *194*
Buchanan, Donna 布坎南，唐纳, *241*
Buddhist changts 佛教颂唱, *122*
Buecher, Carl 比歇尔，卡尔, *259*, *262*
building blocks 基础材料: in learning music 音乐学习中, *392*
Bukofzer, Manfred 布科夫策，曼弗莱德, *126 – 127*, *325*
Bulgarian folk music 保加利亚民间音乐, *241*

bullroarer 吼板,*269*
Burling,Robbins 伯灵,罗宾斯,*248*
Burney,Charles 伯尼,查尔斯,*194*,*219*

Cage,John 凯奇,约翰,*230*
Cairo conference(1932),开罗会议(1932),*434*
Campbell,Patricia Shehan,坎贝尔,帕特里夏·希恩,*390*,*429*
Canada 加拿大,immigrants to 移民,*335*
Canterbury Tales (Chaucer)《坎特伯雷故事集》(乔叟),*195*
cantometrics 歌唱风格测定法,*71*,*79* - *80*,*100* - *101*,*128* - *129*,*231*
Capwell, Charles,凯普韦尔,查尔斯,*7*,*256*
careers,typical 典型的职业生涯,*174* - *177*
Caribbean music,加勒比音乐:*128*,*278*
Carnatic music 卡纳蒂克音乐:change in 变化,*190*;ensembles of 乐队,*350*;improvisation in 即兴演奏,*36*;saxophones in 萨克斯管,*379*;stratification in 分层,*350*,*366*;superior to Western 优于西方,*160*;T. Viswanathan on 维斯瓦纳坦 *105*;women in 妇女,*381*
Casagrande,Joseph B. 卡萨格兰德,约瑟夫·B.,*136*,*200*
caste 种性:related to music 与音乐的联系,*350*,*367*
Caton,Margaret 卡顿,玛格丽特,*90*,*283*,*415*
Central Asia 中亚,*242*
Central Europe,nations of 中欧诸民族,*255* - *256*
chahargah 查哈尔加赫,*317*;*See also* dastgah,另见 dastgah 达斯特加;radif 拉蒂夫
change, musical 音乐的变化:absence of 无变化,*280*;Blacking's theory of 布莱金的理论,*289*;degrees of 程度,*279* - *281*;ignored by tehnomusicologists 被民族音乐学家忽略,*284*;insider's perspective 局内人的视角,*289* - *290*;internal versus external 内部对外部,*187*;kinds of 种类,*277* - *281*;after 1980 1980 以后,*284*;as norm in music 作为音乐中的常规,*279*;patterns in 格局,*286* - *290*;and preservation 与保存,*170*; rapid 迅速的,*280* - *281*;rate of 速度,*300*;in recent time 近年状况,*431* - *433*;typologies of 类型学,*279*;*See also* culture change, 另见文化变化
Charles,Ray 查尔斯,雷,*357*
Charry,Eric 查理,艾瑞克,*34*,*104*,*242*
Chase,Gilbert 蔡斯,吉尔伯特,*71*,*275*
Chatterjee,Partha,恰特杰,帕尔塔,*256*

Chaudhuri, Shubha, 乔杜里，舒巴，*164*
cheetahs-and-lions metaphor 猎豹和狮子隐喻，*446 - 448*，*454*
Chennai(Madras)金奈（马德拉斯），*38*，*40*，*195*，*350*
Cheremis 切列米斯人（或其语言），*328 - 329*
Chicago Studies in Ethnomusicology"芝加哥民族音乐学研究"（丛书），*417*
Chiener, Chou, 周倩而，*433*
children 儿童：as distinct culture group 作为独特的文化群体，*428 - 429*；as ethnic minority 少数族裔，*430*；music of 音乐，*389*，*427 - 430*；songs of 歌曲，*269*
Chinese music 中国音乐：symbolism in 象征意义，*318*
Chomsky, Noam 乔姆斯基，诺姆 *44*，*305 - 306*
Chopi music 乔比人音乐，*27*
Chopin, Frederic 肖邦，弗雷德里克，*79*
Chopyak, James D. 乔普雅克，詹姆斯·D.，*256*
choral arrangements 合唱改编曲，*401 - 402*
Christensen, Dieter 克里斯坦森，迪特尔，*99*
Chrysander, Friedrich 克里桑德，弗里德里希，*220*
cities, musical culture of 城市音乐文化，*185 - 187*，*235 - 236*；*See also* 另见：Chennai 金奈；Tehran，德黑兰；names of other cities 其他城市名
citizenship, of fieldworker 田野工作者的公民身份，*208*
Clark, Henry Leland 克拉克，亨利·利兰，*57*
classical music 古典音乐；*See* art music，参见艺术音乐
classification 分类；*See* instruments，参见乐器；tunes 曲调
Clifford, James 克利福德，詹姆斯，*194*
climate 气候：as determinant of musical style 作为音乐风格的决定因素，*345*
Cohen, Dahlia 科恩·戴利亚，*86*，*88*
coin 硬币：as model for function analysis 作为功能分析的模式，*248 - 249*
Cold War 冷战，*442*
Collaer, Paul 柯勒，保罗，*327*，*329*
collecting 收集：as typical fieldwork 作为典型的田野工作，*140*
collector, cultural role of 收集者的文化角色，*170*
colonialism 殖民主义，*254*，*256*，*284*
Columbian Exposition 1893 (Chicago)哥伦比亚世博会，1893 年（芝加哥），*194*
communal re-creation 集体再创造，*293*
comparative method 比较的方法：of Kolinski 科林斯基的，*65 - 66*；in law 法律中，*70*；in linguistics 语言学中，*65*，*70*；*See also* cantometrics，另见歌唱风格测定法

comparative musicology 比较音乐学:defined 界定,*3 - 12*;relevance of 相关性,*71*
comparative perspective 比较视角:of ethnomusicology 民族音乐学的,*13*
comparative study 比较研究:in anthropology 人类学 *11 - 12*,*63 - 65*;Blacking on 布莱金的观点,*67*;centrality of 中心地位,*10 - 11*;critiques of 批评,*66 - 69*;discussed 讨论,*60 - 71*;efficacy of 功效,*60 - 64*;history of 历史,*62 - 63*; by Herzog 赫尔措格的,*63*;Hood's view of 胡德的观点,*66*;by Roberts 罗伯茨的,*64*;by Sachs 萨克斯的,*64*;Myrdal on 默达尔的观点,*70*;as pervasive in ethnomusicology 遍布于民族音乐学中,*72 - 73*;types of 类型,*64 - 66*;weaknesses 缺点,*61 - 62*
comparativists 比较学家,*231*
compatibility of musics 各种音乐的兼容性,*128*,*435*
complexity 复杂性,*14*,*287*,*435*
composers 作曲家:European 欧洲的,*175*;interest in past by 对过去的兴趣,*176*;ranking of 分等,*178*
composition, process 创作过程:anonymous 迭名,*293*;in Blackfoot culture 黑足人文化的,*28*;classes of 等级,*28 - 31*;in Hungarian folk music 匈牙利民间音乐的,*31*;in South India 南印度的,*32 - 33*;types of 类型,*35 - 36*;in Western art music 西方艺术音乐的,*28 - 29*;in Yahi culture,雅希人文化的,*29*
compositions, learning of 对作品的学习,*391*
concentric circles 同心圆:in music taxonomies 音乐分类学中的,*360 - 361*
concertmasters 首席小提琴手,*366*
concerts 音乐会:in Canatic music 卡纳蒂克音乐的,*350*;as celebrations 作为庆典,*247*;as functional events 作为功能性事件,*245*;in Western music 西方音乐的,*365 - 366*
Congreve,William 康格里夫,威廉,*244*
conjectural history,推测性的历史,*281 - 284*
Conklin , Harold 康克林,哈罗德,*233*
consolidation 巩固,*440*
consultants 受访者:in anthropology 人类学的,*136*;arguments with 与(受访者)争论,*149*;in Blackfoot culture,黑足人文化的,*143 - 148*;as critics of fieldwork 作为田野工作的批评者,*203*;named 有姓名的,*199 - 200*;relationship to 同(受访者的)关系,*177*;as risk-takers 作为风险承载者,*155*
content, musical 音乐内容:defined 界定,*121*;and style 与风格,*54 - 55*,*294*
continuity and change 延续和变化,*278 - 279*
contour, melodic 旋律轮廓;*See* melodic contour,参见旋律轮廓

Cooke, Derick 库克,德里克,*306*
Cooley, Timothy 库利,蒂莫西,*73*,*135*,*143*,*195*
Coplan, David 科普兰,大卫,*188*,*201*
cosmopolitanism 世界主义,*285*,*432*
costumes 服饰:as markers of music taxonomy 作为音乐分类学的标志,*361*
Cowdery, James 考德里,詹姆斯,*66*,*116*
Crashing Thunder (Winnebago)《惊雷》(温内贝戈人),*240*
creation, communal 集体创造,*293*
creative process 创造过程,*27* - *31*; *See also* composition, process, 另见创作过程
creativity 创造性,in music origins 音乐起源中的,*265* - *266*
credo of ethnomusicologists 民族音乐学家的信条,*12* - *14*
Crocker, Richard 克罗克,理查德,*268*
Cronk, Sam 克朗克,萨姆,*147*
cultural context 文化语境:in ethnomusicology 民族音乐学的,*217*;in fieldwork 田野工作的,*141* - *143*,*184* - *87*
cultural greyout 文化灰视,*161*,*431* - *433*,*434*
cultural musicology 文化音乐学,*3*
culture 文化:concept 概念,*238*;definition 定义,*316* - *317*;as determinant of music 作为音乐的决定因素,*342*;as distinguished from nature 与自然相区别,*305*;graft 嫁接,*187*;statement of functions of 功能的陈述,*250* - *251*;study of 研究,*216*
culture brokers 文化经纪人,*202* - *203*
culture change 文化变化:*276*,*288*; *See also* change, musical, 另见音乐变化
culture climax 文化高潮,*321*
culture contact 文化接触,*288* - *289*
culture core 文化核心,*225*
culture heroes 文化英雄:musicians as 音乐家,*37* - *40*
Curtis-Burlin, Natalie 柯蒂斯-伯灵,纳塔列,*415*
Cusick, Susan 卡西克,苏珊,*407*,*414*
cylinders 蜡筒式唱片,collections of 曲集,*163*
Czechs 捷克人:folk music of 民间音乐,*118*,*119*,*298*,*300*;language of 语言,*346*;music concept of 音乐概念,*21*

Dahlback, Karl 达尔巴克,卡尔,*86*
Dahlhaus, Carl 达尔豪斯,卡尔,*127*,*220*,*273*
dance 舞蹈,*22*,*247*,*252*,*411*,*417*; *See also* Ghost Dance, 另见鬼魂舞;Sun Dance

太阳舞
Danckert, Werner 丹克特,维尔纳,*323*,*326*
Daniélou, Alain 达尼埃卢,阿兰,*103*,*150*
Danielson, Virginia 丹尼尔森,弗吉妮亚,*174*,*188*,*240*,*414*,*415*
Darwin,Charles 达尔文,查尔斯,*263*
Daughtry,J. Martin 多特里,J., 马丁,*257*
dastgah 达斯特加,*104*,*114*,*117*,*317*,*394*; *See also* radif,另见拉蒂夫
Debussy,Claude 德彪西,克罗德,*257*
Deepak(raga)迪帕克(拉加),*316*
deep structure 深层结构,*72*
Demonstration Collection(Hornbostel)《示范唱片集》(霍恩博斯特尔),*165*
density 密度:historical 历史的,*300*;of repertories 曲目的,*299*
Densmore,Frances 登斯莫尔,弗朗西丝:on acculturation 论文化移入,*434*;on acknowledging singers 论承认歌手的权威,*199*,*200*;as scholar of Native American music 作为研究美国印第安音乐的学者,*166*,*235*,*415* - *416*;collections by 录音集,*235*;publications of 出版物,*166*;statistical study by 统计研究,*129*;on transcribing 论记谱,*81*;transcriptions by 记谱,*83* - *84*;use of Hornbostel's methods by 霍恩博斯特尔方法的使用,*97*
Derrida,Jacques 德里达,雅克,*419*
descriptive music writing 描述性音乐写作,*77* - *78*
determinism 决定论,*229* - *230*
Detroit 底特律:fieldwork in 田野工作,*185*
Deviance, social, of musicians 音乐家的社会异类性,*423* - *424*
devil, musicians in league with 与魔鬼结盟的音乐家,*423*
dialogic editing[民族志]对话体编写,*242*
Diamond,Beverley 戴蒙德,贝弗利,*73*,*147*,*378*,*409*
diaspora(term)流散地(术语),*337*
diasporas 流散地,*72* - *73*,*241*,*286*,*331*,*334* - *336*,*424*
dictionaries 辞典,*16* - *18*
didjeridu 迪杰里杜号,*380*
difference 差异:concept of 概念,*419* - *420*
diffusionists,German 德国传播论者,*221*,*321* - *322*
diffusion of tunes 曲调的传播,*116*
dignity 尊重:as issue in comparative study,作为比较研究中的问题,*68* - *69*
Dikshitar,Muttuswami 迪克希塔尔,姆图斯瓦米,*38*,*39*

dissertations 论文：as ethnographies 作为民族志，*233 - 234*
distribution 分布：geopraphic 地理的，*320 - 322*；of musical styles 音乐风格的，*126*；*See also* areas，另见区域
diversity，musical 音乐的多样性，*14*，*340*，*342*
Doubleday，Veronica 道布尔迪，维罗尼卡，*381*，*415*
Downes，Edward 唐斯，爱德华，*275*
Downey，Greg 唐尼，格雷格，*433*
Draeger，Hans-Heinz 德雷格尔，汉斯-海因茨，*383*
Drinker，Sophie 德林克，索菲，*409 - 410*，*414*
Driver，Harold A. 德赖弗，哈罗德·A.，*281*，*321*，*333 - 334*
Drums(Plains singing group)鼓(平原歌唱团)：description 描述，*249*；rehearsing of 排练，*395* ；stratification in 等级分层，*367*
Duckles，Vincent 达克勒斯，文森特，*275*

earliest human music 早期的人类音乐，*260*，*268*，*270*
Ebadi，Ahmad 埃巴迪，阿赫麦德，*179*
education 教育：as function of music 作为音乐的功能，*245*；role of ethnomusicology in 民族音乐学的作用，*453 - 454*
Eggebrecht，Hans-Heinrich 艾格布莱希特，汉斯-海因里希，*160*，*220*
Egypt 埃及，*240*，*414*
Einstein，Alfred 爱因斯坦，阿尔弗莱德，*57*，*220*
elementary schools 小学，*399*，*403*
Elgar，Edward 埃尔加，爱德华，*277*
Ellingson，Ter 埃林森，特尔：on aural versus mechanical transcription 论听觉记谱对应机械记谱，*86*；on“Hornbostel's paradigm”论“霍恩博斯特尔的范式”，*82*；on transcription history 论记谱的历史，*75*，*76*，*85*
Ellis，Alexander J. 埃利斯，亚历山大·J.，*96*
Ellis，Catherine 埃利斯，凯瑟林，*168*，*204*，*408*，*445*
Elschek，Oskar 埃尔舍克，奥斯卡，*155*，*380*
emic-etic interface 主位—客位的结合点，*108*，*186 - 187*，*228 - 229*，*249 - 250*；*See also* insider-outsider interface，另见局内—局外的结合点
emigration 移民，*331*，*335*
empires 帝国，*432*
enculturation 文化适应，文化熏染：as function of music 作为音乐的功能，*429*
Enemy Way chant(Navajo)“驱邪仪式”吟唱(纳瓦霍人)，*235*

energy 能量：musical 音乐的，*437 - 438*
England，Nicholas 英格兰，尼古拉斯，*85*
English folk music 英国民间音乐，*66*，*300*
English language 英语：dictionaries 辞典，*17 - 18*
ensembles 乐队：at educational institutions 教育机构的，*192 - 193*；social organization of(乐队的)社会组织，*351*
enumerative approaches to ethnography 民族志列举法，*222 - 223*
eras 时代：in music history 音乐史上的，*57*
Erlmann，Veit 埃尔曼，威特，*151*，*174*，*285*，*433*
Estreicher，Zygmunt 埃斯特莱歇，齐格蒙特，*74*，*76*
ethics 伦理，*197 - 198*；in anthropology 人类学的，*199*；in ethnomusicology 民族音乐学的，*197 - 202*，*441*，*453*；in fieldwork 田野工作的，*150*；in folklore 民俗学的，*200*；in Western culture 西方文化的，*202*
ethnicity 族群性，*256*
ethnocentrism 种族中心论，*26*，*158*，*372*，*421*
ethnography 民族志：collaborative 合作的，*242*；concept of 概念，*232*；as distinct from ethnology 与民族学的区别，*223*；ethnomusicologists on 民族音乐学家的观点，*242 - 243*；as fieldwork 作为田野工作，*232 - 233*；organization of 组织，结构，*238 - 40*；points of entry to 切入点，*240 - 243*；as seminar exercise 作为研讨课活动，*192*；as written genre 作为写作体裁，*233*
ethnomethodology 民族方法论，*158*
ethnomusicologies 各种民族音乐学，*21 - 22*，*442*
ethnomusicologist 民族音乐学家：anthropological 人类学的，*215*；Asian and Afirican 亚洲和非洲的，*210*；characteristics of 特点，*5 - 6*；as egalitarians 作为平等主义者，*14*；female 女性，*415 - 417*；as gluttons 作为不知足的人，*25 - 26*；lack of realism of 缺少现实主义，*255*；local 当地的，*209*；from non-Western nations 来自非西方民族的，*7 - 8*；opposed to universals 反对普通原则的，*42 - 43*；as relativists 作为相对主义者，*14 - 15*；second area of study by 第二研究领域，*7*；typical careers 典型的职业生涯，*6 - 7*
ethnomusicology 民族音乐学：associated with social sciences 与社会科学的联系，*275*；basic questions of 基本的问题，*340*；breadth of approach 方法的范围，*446 - 447*；broadening the history of 拓宽(民族音乐学的)历史，*210*；comparative study in 比较研究，*61*；curricula of 课程，*6*；definition of 定义，*3 - 5*；effect on musicology of 对音乐学的影响，*449*；history of(民族音乐学的)历史，*143*，*445*，*451 - 454*；history of the term 术语的历史，*11 - 12*；holistic character of 整体性，

13;at home 国内的,家门口的,*451*;importance of history in(民族音乐学中)历史的重要性,*272*;as an intercultural discipline,作为跨文化学科的,*151*;meetings, impressions of 对会议的印象,*443*;national definitions of 各国的定义,*211*;need for 需求,*444*;as a new field 作为一个新领域,*446*;North American 北美的,*212*;principal questions in 主要问题,*339* – *342*,*452* – *453*;recent changes in 近期的变化,*442*;as study of colonialism 作为对殖民主义的研究,*434* – *435*;study of composition in 对创作的研究,*34*;as study of music in oral tradition 作为对口头传统中音乐的研究,*291*;as study of the average musician 作为对普通音乐家的研究,*172* – *174*;as study of the neglected 作为对被忽略者的研究,*420*;as study of the other 作为对他者的研究,*441*;teaching of 教学,*192* – *193*;thrust of 1982 and 2002 compared 对 1982 和 2002 年动向的比较,*433*;Western bias in(民族音乐学中)西方的偏见,*150*,*409* – *412*;women in (民族音乐学中的)妇女,*406*,*415* – *416*

Ethnomusicology(journal),《民族音乐学》(期刊),*433*

Ethnomusicology Newsletter《民族音乐学通讯》,*448*

etic 客位; *See* emic-etic interface,参见主位—客位结合点

etudes 练习曲,*390*

European folk music 欧洲民间音乐:unity of 统一,*119*

evaluation of music 对音乐的评价:in Blackfoot culture 黑足人文化中的,*374*;by ethnomusicologists 民族音乐学家的,*372* – *373*;in grant applications 申请资助中的,*375*;in Western culture 西方文化中的,*374*

evangelism 福音主义,*373*

events, public 公共事件,*245*

evolution 进化:cultural 文化的,*276*,*445*

evolutionary musicology 进化的音乐学,*48* – *49*,*454*

Ewers,John 尤尔斯,约翰,*281*

exiles 流放; *See also* diaspora,另见流散地

Fales,Cornelia 费尔斯,科妮莉亚,*101*

Farhat,Hormoz 法尔哈特,霍尔莫茨,*210*

Farnsworth,Paul 法恩斯沃恩,保罗,*359*

Faustian bargain, of musicians 音乐家的浮士德式的交易,*423*

favored song style(Lomax)喜爱的歌曲风格(洛马克斯),*330*,*368*

Federal Cylinder Project 联邦蜡筒式唱片项目,*168*

Feld,Steven 费尔德,斯蒂文:on dialogic editing 论对话体编写,*242*;on linguistics

and musicology 论语言学和音乐学，*309*，*311*；on sociomusicology 论社会音乐学，*231*；study of Kaluli by 对卡鲁利人的研究，*238* - *239*；on terminology of individual cultures 论特定文化的术语系统，*21*

Feldman，Walter 费尔德曼，瓦特，*194*

female ethnomusicologists 女性民族音乐学家；in early twentieth century 20 世界初期的，*416*；in mid-twentieth century 20 世纪中期的，*416* - *417*；in 1990's 1990 年代的，*417*

feminist ethnomusicology 女性主义民族音乐学，*211*

feminist theory，in ethnomusicology 民族音乐学中的女性主义理论，*409*

Ferand，Ernst 费朗德，恩斯特，*35*

field，definitions of 田野的定义，*184* - *187*，*198*

fieldwork 田野工作：author's personal narrative of 作者个人（对田野工作的）的叙述，*133* - *134*；as characteristic of ethnomusicology 作为民族音乐学的特点，*9* - *10*，*13*；ethics in 伦理，*150*；expansion of concept of 概念的扩张，*190*；frustration in 挫折，*133* - *135*，*147*，*203* - *204*；gender differences in 社会性别差异，*414*；getting started in 开始（田野）工作，*133* - *135*；"at home""在国内"，"家门口" *184* - *187*，*192*；at Heartland U. 在中西部音乐院校，*189* - *190*；M. Hood on 胡德的观点，*150*；by insider and outsider 局内人和局外人的观点，*158*；instructional works for 指导性著作，*147*；limited projects in 有针对性的专项，*142* - *143*；B. Malinowski on 马林诺夫斯基的观点，*135*；H. Mayer on 迈尔斯的观点，*136*；native objections to 当地人的反对，*204* - *205*；participant-observer style of 参与性观察者的方式，*156*，*157*；personal relationships in 个人关系，*138*；private nature of 个人性质，*135*，*138*；privation in（田野工作中的）匮乏（生活），*184* - *185*；as reciprocal activity 作为互惠的活动，*204* - *205*，*207*；sampling 取样，*147*；as science and art 作为科学和艺术，*148*；teamwork in 团队合作，*147*；theory of 理论，*150*；*See also* anthropological fieldwork，另见人类学的田野工作

fieldworkers 田野工作者：B. Bartók 巴托克，*140* - *141*；G. Herzog 赫尔措格，*141*；D. P. McAllester，麦卡莱斯特，*141*；need to control variety of disciplines of 需要掌握的学科类别，*146*；objections to（对田野工作者的）反对，*204* - *206*；prejudices of 偏见，*153*；relationship to consultants of 与受咨询者的关系，*146*；social background of 社会背景，*157*；G. Tsuge 楚盖，*142*；welcomed 受欢迎的，*206*

fifth-graders 五年级学生，*401* - *403*

Finland 芬兰：folk music of 民间音乐，*359*；nationalism in 民族主义，*256*

Finnegan，Ruth 芬尼根，鲁斯，*191*

first-graders 一年级学生，*399 - 400*，*403*
Firth，Raymond 弗斯，雷蒙德，*159*，*305*
fitness-to-mate function of music 音乐适合交配的功能，*264 - 265*，*267*
Flathead music 平头印第安人音乐：analysis of 分析，*98*；cultural identity in 文化认同，*258*；cultural values in 文化价值，*118 - 119*，*282*；ethnography of 民族志，*237*；function in 功能，*248*
Fletcher，Alice 弗莱彻，艾丽斯，*204*，*415*，*416*
flutes 笛子：Native American 美国印第安人的，*318*；Neanderthal 尼安德特人的，*378*；world's simplest 世界上最简单的，*269 - 270*
Födermayr，Franz 弗德迈尔，弗朗茨，*86*
folk ensembles，Bulgarian 保加利亚民间乐队，*241 - 242*
folklore 民俗学，*200*，*322*
Folklore and Folk Music Archivist (journal)《民俗学和民间音乐档案保存者》(期刊)，*164*
folk music 民间音乐：American 美国的，*365*；and art music 与艺术音乐，*244 - 245*；in Asia 亚洲的，*363 - 365*；in cultural representation 文化表征的，*402*；in diasporas 流散地的，*335 - 337*；definition of 定义，*358*；European 欧洲的，*107*，*329*；as national unifier 作为民族的统一因素，*370*；oral transmission in 口头传播，*292 - 293*；Persian 波斯的，*364*；revivals of 复兴，*359*
folk songs 民歌：change in 变化，*279*；emotional connotations in 情感内涵，*358*；types of 种类，*346*；variants 变体，*113 - 117*
forbidden，the 禁忌：as function of music 作为音乐的功能，*252*
form，musical 音乐形式：in classification 分类中的，*124*；types of 类型，*34*；of Yahi songs 雅希人歌曲的，*109 - 110*
Fox-Strangways，A. H. 福克斯-斯特兰韦斯 A. H.，*140*
frame-drums 框架鼓，*381*
Freeman，Linton C. 弗里曼，林顿·C.，*129*
Freiburg，Germany 弗莱堡，德国，*162*
Freilich，Morris 弗赖利希，莫里斯，*138*
Frisbie，Charlotte 弗里斯比，夏洛特，*168*，*204*，*240*，*416*
functionalism 功能主义，*224*，*229 - 232*，*244 - 245*
functions 功能：as distinct from uses 与用途的区别，*246*；models of 模式，*248 - 254*；multiplicity of 多样性，*247*；A. P. Merriam 梅利亚姆，*252*；of music 音乐的，*244 - 246*
future of ethnomusicology 民族音乐学的未来，*452 - 454*

gamelan 佳美兰，*366*
games 游戏，*429*
Gardner，Howard 加德纳，霍华德，*57*
Garfias，Robert 加菲亚斯，罗伯特，*83 - 85*
Garfinkel，Harold 加芬克尔，哈罗德，*158*
gay and lesbian movements 同性恋运动，*211*，*413*
Geertz，Clifford 格尔茨，克利福德，*275*
gender 社会性别：in Blackfoot musical culture 黑足人音乐文化中的，*349*；construction of 构建，*418*；as determinant of musicianship，作为音乐家能力的决定因素，*367*；in ethnomusicology 民族音乐学中的，*405 - 407*；in instrument selection 乐器选择中的，*382*；*See also* women，另见妇女
gender studies 性别研究：in ethnomusicology 民族音乐学的，*404 - 406*；history of 历史，*409 - 411*；issues of 论题，*405*
genius concept 天才概念，*37 - 38*，*346*，*347*
geography 地理：as determinant of music 作为音乐的决定因素，*345*；*See also* areas，另见区域
German folk music 德国民间音乐，*118*
German Folksong Archive(Freiburg)，德国民歌档案(弗赖堡)，*162*
Gerson-Kiwi，Edith 格尔森-基维，伊迪斯，*415*
Gesualdo，Carlo 杰苏阿尔多，卡洛，*215*
gesunkenes Kulturgut 沉没的文化遗产，*331*
gharanas 嘎拉纳[音乐家弟子群]，*179*，*239*
Ghost Dance 鬼魂舞，*98*，*346*
gibbon monkeys 长臂猿，*264*
Gillis，Frank J. 吉利斯，弗兰克·J.，*162*
given and added elements in music creation 音乐创造中给定及添加的因素，*31 - 35*
globalization 全球化，*130*，*284 - 285*，*435*
global village 地球村，*433*
Goertzen，Christopher 格岑，克里斯托弗，*129*，*433*
Goldman，Richard Franko 戈德曼，理查德·弗兰科，*374*
Goldstein，Kenneth S. 戈尔德斯坦，肯尼斯·S.，*139*
Gottlieb，Alma 戈特利布，阿尔玛，*137 - 138*
Gourlay，Kenneth A. 古尔利，肯尼思·A.，*207*
Graceland(recording)《雅园》(录音)，*286*

Graf, Walter 格拉夫，瓦特，*65*，*86*
Gramcsi, Antonio 葛兰西，安东尼奥，*10*
Grame, Theodore 格拉姆，西奥多，*345*
Grass Dance 草地舞，*246*
Great Tradition 伟大传统，*371*
Greenway, John 格林韦，约翰，*252*
Greve, Martin 格雷夫，马丁，*444*
greyout 灰视，cultural 文化的；*See* cultural greyout，参见文化灰视
Gros Ventres"大肚子"（希达察印第安人），*111*
gurus 古鲁（印度教导师），*397*
Gurvin, Olav 古尔文，奥拉夫，*86*
gushehs 古谢，*104* - *105*；*See also* Persian music, classical，另见古典波斯音乐；radif 拉蒂夫
Guy, Nancy 盖伊，南希，*257*

Handel, Georg Friedrich 亨德尔，格奥尔格·弗里德里克，*122*，*127*，*244*，*422*
Hanslick, Eduard 汉斯立克，爱德华，*303*
Harich-Schneider, Eta 哈里希-施耐德，埃塔，*273*
harmony 和声，*206*，*332*
Harris, Marvin 哈里斯，马文：on the emic - etic interface 论主位和客位的结合点，*228*；on history of fieldwork 论田野工作的历史，*138*；introductory works by 介绍性的著作，*221*；on matriarchy 论母权制，*411*；on structure and significance of events 论事件的结构和意义，*275*；on subsistence and social structure 论生存和社会结构，*325*；on technology and social structure，论技术和社会结构，*225*
Harrison, Frank，哈里森，弗兰克，*445*
Harvard Dictionary of Music《哈佛音乐辞典》，*234*
Hasidic music（犹太）哈西德派音乐，*242*
"Hatiqva"（song）《希望》（犹太歌曲），*116*
Hatten, Robert 哈藤，罗伯特，*304*
Hatton, Orin T. 哈顿，奥林·T.，*111*
Hausa 豪萨人，*21*，*72*，*234* - *235*
Havasupai 哈瓦苏派人，*224* - *225*，*263*
Haydn, Joseph 海顿，约瑟夫，*29*，*38* - *39*，*122*，*175*
hegemony 霸权，*441*
Helm, Eugene 赫尔姆，尤金，*374*

Henry, Edward O. 亨利,爱德华·O.,*101*

Henry, Jules 亨利,朱尔斯,*347*

hermaphrodites 两性人,*422*

Herndon,Marcia 赫恩登,马西娅,*102*,*139*,*418*,*421*

Herzog,Avigdor 赫尔措格,阿维格多,*294*

Herzog,George 赫尔佐格,乔治:on acknowledging consultants 论承认受咨询者的权威,*200*;analytical methods of 分析的方法,*110*;approach to analysis of 探讨他的分析方法,*102*,*110*;on archives 论档案,*164*;on children's songs 论儿童歌曲,*420*;on comparative study 论比较研究,*63*;on correspondence with anthropologists of 论人类学家的通信,*139*;on definition of folk music 论对民间音乐的定义,*291*;on distribution 论分布,*326*;field experience of 田野经历,*141*,*184*;on functions of music 论音乐功能,*244*,*252*;modification of Hornbostel's method by 对霍恩播斯特尔方法的修改,*97* - *100*;on musical form 论音乐形式,*34*;on Native American musical areas 论美洲印第安人的音乐区,*332*;as a prominent figure in ethnomusicology 民族音乐学的主要人物,*210*;on song types 论歌曲的种类,*97*;teaching approaches of 教学法,*94*;terminology used by 所用术语系统,*446*;on transcription 论记谱,*76*,*81*,*83* - *84*,*88*;on world music study 论世界音乐研究,*49*;on Yuman music 论尤马人音乐,*328*,*420*

Hickerson,Joseph 希克森,约瑟夫,*162*

Hickmann,Ellen 希克曼,埃伦,*378*

hierarchy 等级体系:in ensembles 乐队的,*350* - *352*;in Persian music 波斯音乐的,*313*

Hijras 两性人[印度],*422*

Hill,Jackson 希尔,杰克逊,*433*

Hindemith,Paul 欣德米特,保罗,*28*,*94*

Hindu society 北印度社会:music in 音乐,*224*;organization of 组织,结构 *350*

Hinton,Leanne 欣顿,利恩,*263*

historical ethnomusicology 历史民族音乐学,*273* - *274*,*284* - *285*

historical musicology 历史音乐学:character of 特点,*5*,*9*;contrasted with historical ethnomusicology 与历史民族音乐学相对,*273*;evaluation of music in 对音乐的评价,*375*;importance of process in 过程的重要性,*274*;laws in 规律,*282*;as study of the particular 对特定因素的研究,*276*;theoretical interpretation in 理论性诠释,*274*

historic-geographic method 历史—地理方法,*322*

history 历史:determinants of 决定因素,*341* - *342*;in ethnomusicology 民族音乐学

的,*272 - 277*;insider's view of 局内人(对历史)的观点,*159*;
Hockett,C. F. 霍基德 · C. F.,*260*
Hoebel,E. Adamson 霍贝尔,E. 安德森,*221*
Hoffman,Katherine 霍夫曼,凯瑟琳,*433*
Holocaust 大屠杀,*335*,*336*
homogeneity 同质性:of musical areas 音乐区域的,*128 - 129*;of world music 世界音乐的,*432*
homosexuality 同性恋,*420 - 421*,*422*
Hood,Mantle 胡德,曼特尔:on being an outsider 论作为局外人,*149 - 150*,*157*;on bimusicality,论双重音乐性,*50*;on comparison 论比较,*61*,*66 - 67*,*70*;on concept of ethnomusicology 论民族音乐学的概念,*217*;on cultural context 论文化的语境,*217*;on ethnomusicologists 论民族音乐学家,*5*;on ethnomusicology as a new field 论民族音乐学作为一个新领域,*446*;on gamelans 论佳美兰,*366*;on his field experience 论自己的田野经历,*141*;on instrument classification 论乐器分类,*383*;as major figure in ethnomusicology,民族音乐学的主要人物,*43*;on making recordings 论制作录音,*139*;on objections to outsiders 论对局外人的反对观点,*153*;on oral transmission 论口头传播,*292*;on performance 论表演,*448*;on structure and significance of events 论事件的结构和意义,*275*;on transcription 论记谱,*74 - 76*,*79*,*88*;on xylophone tunings 论木琴的调音,*325*;*See also* bimusicality,*另见*双重音乐性
Hornbostel,Erich M. von 霍恩博斯特尔,埃里克 · M.:analytical methods of 分析方法,*71*,*62 - 63*,*95 - 102*,*及多处可见*;analytical paradigm of 分析的范式,*94 - 97*,*123*;anthropological influence on 人类学的影响,*275*;on comparative method 论比较法,*65*;and founding of archives 与档案的创建,*162*;on instrument classifiation 论乐器分类,*235*,*383*;kinds of publications by,出版物的种类,*139 - 140*;as Kulturkreis scholar 作为"文化圈"学者,*275*,*323*;as leader in early ethnomusicology 作为民族音乐学早期的领袖,*420*,*451*;on notation 论记谱法,*82*;origin of music theory of 关于音乐起源的理论,*260 - 262*;on preservation 论保存,*163*;as prominent figure in ethnomusicology,作为民族音乐学中的杰出人物,*210*;on Western influence 论西方的影响,*205*
Horniman Museum (London)霍尼曼博物馆(伦敦),*386*
humans, musicality of,人类的音乐性,*365 - 366*
humor 幽默:as factor in preservation,作为保存工作中的因素,*440*
Hungarian language 匈牙利语,*346*
Hungary 匈牙利:folk songs of 民歌,*106*,*117*,*295*,*329*;village culture of 村落文

化,*237*
hunting culture 狩猎文化:music of 音乐,*325*
Hurrian notation 胡里人记谱法,*268*
hymns 赞美诗:as folk music 作为民间音乐,*357*;as musical pollutants 作为音乐污染物,*205*
Hymn-Tune Index(Temperley)《赞美诗曲调索引》(坦帕利),*125*

Ibo musician 伊博人音乐家,*72*
iconography 图像学,*385*
identity 身份认同,*247*,*254* - *258*,*370*
idiolect 个人特色言语,*51*
imagined communities(B. Anderson)想象的社群(B. 安德森),*432*
immigrants 移民:music of 音乐,*334* - *335*;types of 类型,*336*; *See also* diasporas,另见流散地
"imponderabilia of everyday life"(B. Malinowski)"日常生活中无法预料的因素"(B. 马林诺夫斯基),*137*
impoverishment of repertories 曲目的贫乏,*438*
improvisation 即兴,*29* - *30*,*31*,*35* - *37*
India 印度:ethnomusicology in 民族音乐学,*210*;instrument classification of 乐器分类,*383*;musical culture of 音乐文化,*239*;music learning in 音乐学习,*392*;music of 音乐,*179*;music teaching in 音乐教学,*397*;popular music of 流行音乐,*285*; *See also* Carnatic music,另见卡纳蒂克音乐
Indiana University 印第安那大学,*162*,*169*
Indians,American 美洲(美国)印第安人; *See* Native Americans,参见美洲(美国)土著
indigenous music 土著音乐,*268* - *270*
individualism 个人的独特性:in Persian music 波斯音乐中,*314*
individuals 个体:study of 研究,*172* - *177*,*346*
Indonesia, peoples of 印度尼西亚各民族,*208*
industrialized culture 工业化文化,*434*
informants 资料提供者; *See* consultants,参见受访者
Ingold, Tim 英戈尔德,蒂姆,*138*
Innovation 创新,*32*,*261*
insider-outsider interface 局内人和局外人的结合点:in attitude to research 研究态度中,*197*;contrastive perspectives in 对比性视角中,*249*;in culture concept 文化概

念中，*209*；in elementary school 小学里的，*400*；in fieldwork 田野工作中，*186* - *187*；in historiography 史学中，*159*；in learning from outsiders 向局外人学习中，*157*；in study of transmission 在传播研究中，*298* - *299*

insiders, cultural 文化局内人，*103* - *106*，*154* - *156*，*157*

Institute of Biomusicology (Sweden)生物音乐学研究所(瑞典)，*265*

Instrumentarium, history of [世界]乐器总体的历史，*385*

instrument classification 乐器分类：Indian system of 印度体系，*383*；Kunitachi College of Music system of 日本国立音乐学院的分类体系，*384*；as major issue in organology 作为乐器学中的主要问题，*377*；Sachs-Hornbostel system of 萨克斯-霍恩博斯特尔体系，*383* - *384*；traditional Western system of 传统的西方体系，*385*

instruments 乐器：Afro-Cuban 非裔古巴人，古巴黑人 *379*；as art objects 作为艺术品，*382*；as central to Western music 作为西方音乐的重要因素，*376*；changes in 变化，*438*；comparison of 比较，*68*；distribution of 分布，*324*；as markers of gender relations 作为性别关系的标志，*381*；Native American 美洲(美国)印第安人的，*377*；South American Indian 南美印第安人的，*379*；as works of art 作为艺术作品，*386* - *387*

instrument technology 乐器技术，*380*

intellectual property 知识产权，*130*

International Association for the Study of Popular Music 国际流行音乐研究协会，*188*

International Association of Sound Archives 国际音响档案协会，*163*

International Council for Traditional Music 国际传统音乐学会，*87*，*161*，*199*

International Folk Music Council 国际民间音乐学会，*See* International Council for Traditional Music，参见国际传统音乐学会

interpretation in performance 表演中的诠释，*114*

inventories of music，音乐列表，*55*

investigator's culture, study of 对调研者文化的研究，*185*，*190*

Iran 伊朗：author's fieldwork in 作者(在伊朗)的田野工作，*145*；classical music of 古典音乐，*253*；folk music of 民间音乐，*53* - *54*；minorities in 少数族裔，*426*；musical culture of 音乐文化，*178* - *181*；musical representation of 音乐表征，*402*；music in 音乐，*218*；music preservation in 音乐保存，*439*；radio and televisin in 广播与电视，*209*；record industry of 录音工业，*362*；social organization in 社会结构，*351* - *353*；*See also* Persian music，classical，另见波斯古典音乐；radif，拉蒂夫

Isfahan, University of 伊斯法罕大学，*230* - *231*

Ishi 依希，*29*，*109* - *111*，*193*，*269*，*436*

Islamic culture 伊斯兰文化：attitude towards music of 对音乐的态度，*426*；music in 音乐，*252*，*253*；role of musicians in 音乐家的作用，*178* - *179*；values in 价值观，*226*

Israel 以色列，*241*，*337*，*425*

Ives, Charles 艾夫斯，查尔斯，*106*

Izikowitz, K. G. 依齐柯维茨 K. G.，*379*

Jabbour, Alan 杰伯，艾伦，*162*

Jackson, George Pullen 杰克逊，乔治・普伦，*66*

Jairazbhoy, Nazir Ali 杰拉兹博依，纳齐尔・阿里，*55*，*87*，*91*，*210*

Jakobson, Roman 雅各布森，罗曼，*305*

Japan 日本，*235*

Jardanyi, Pal 贾丹依，帕尔，*117*

jazz 爵士，*311*，*394*；*See also* improvisation，另见即兴

Jewish Music Research Center (Jerusalem)犹太音乐研究中心(耶路撒冷)，*163*

Jews 犹太人：diaspora of 流散地，*336* - *337*；in Middle Eastern musical culture 中东音乐文化中的，*337*；as musicians in Iran 作为在伊朗的音乐家，*425*；as musicians in Western culture 作为西方文化中的音乐家，*426*

"Job of Journeywork"(song)"打短工这一行"(歌曲)，*116*

Joel, Billy 乔尔，比利，*244*

Johnson, Samuel，约翰逊，塞缪尔，*4*

Jones, A. M. 琼斯，A. M.，*86*，*332*，*325*

Jones, Sir Willam，琼斯，威廉爵士，*220*

Jordania, Josef 约达尼亚，约瑟夫，*344*

Jubal 尤八，*377*

Juxtaposition (as process in Westernization)并置(作为西方化的进程)，*440*

kaccheri (concert)加杰里(卡纳蒂克音乐会)，*348* - *350*

Kaemmer, John 凯默，约翰，*223*

Kaluli 卡鲁利人，*238*

Karimi, Mahmoud 卡里米，马赫穆德，*296*

Karpeles, Maud 卡佩斯勒，毛德，*139*，*373*

Kartomi, Margaret 卡托米，玛格丽特，*383* - *384*，*428*

Kasa'i, Hassan 卡萨伊，哈桑，*179*

Katz , Ruth 卡茨,鲁斯,*86*,*88*,*440*
Keeling, Richard 基林,理查德,*413*
Keil, Charles 基尔,查尔斯,*22*,*129*,*188*
Kemppinen, Iivar 肯皮嫩,依瓦尔,*322*
Kerman, Joseph 科曼,约瑟夫,*220*
Ketu cult 经幢崇拜,*129*
Keyes, Cheryl 凯斯,谢里尔,*189*
Khan, Nusrat Fateh-Ali 罕,努斯拉特·法泰-阿里,*183*
khāndan (Persian term)卡丹(波斯术语),*22*
Khomeini, Ayatollah Ruhollah 霍梅尼,阿亚托拉·鲁霍拉,*22*
Kiesewetter, Karl Gustav 基塞维特,卡尔·古斯塔夫,*62*
Kinderman, William 金德曼,威廉,*125*
King, Anthony 金,安东尼,*21*,*234* - *235*,*237*
Kingsbury,Henry,金斯伯里,亨利,*190*,*191*
Kiowa 基奥瓦人,*281*
Kippen, James 基彭,詹姆斯,*179*
Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 基尔森布拉特-金布利特,巴巴拉,*194*
Kisliuk, Michelle 基斯留克,米歇尔,*185*
klezmer music 克莱兹默音乐,*189*
Kluckhohn, Clyde 克拉克洪,克莱德,*226*
Knepler, Georg 奈普勒,格奥尔格,*31*,*220*
Kodály, Zoltan,科达伊,佐尔坦,*165*
Koetting, James 科廷,詹姆斯,*89*
Koizumi, Fumio 小泉文夫,*158* - *159*,*210*
Koizumi Fumio Memorial Archives 小泉文夫纪念档案,*384*
Kolinski, Mieczyslaw 科林斯基,米奇斯拉夫:analytical schemes of 分析体系,*65* - *66*, *123*;approach to analysis 分析方法,*71*,*98* - *100*,*433*;as exemplar of comparative study 比较研究的范例,*73*;on musical diversity 论音乐的多样性,*98* - *100*;statistical study by 统计性研究,*129*;transcription methods of 记谱方法,*83* - *85*;on universals 论通则,*111* - *112*
Koller, Oswald 科勒,奥斯瓦尔德,*123*
Korean music 韩国音乐:church choir 教堂唱诗班,*192*;national treasueres in 国宝,*439*
Korngold, Erich 科恩戈尔德,埃里克,*122*
Koskoff, Ellen 科斯科夫,埃伦,*73*,*242*,*405*,*412*,*418*

Krader, Barbara 科拉德,巴巴拉,*417*
Kroeber, Alfred Louis 克罗伯,艾尔弗雷德·路易斯:on art 论艺术,*221*;as collector of Ishi's songs 作为依希人歌曲的收集者,*109*,*183*;on culture areas 论文化区,*321*;on culture distribution 论文化分布,*345*;field experience of 田野经历,*184*;introductory anthropology text by 介绍性的人类学文本,*221*;on natural areas 论自然区,*331*
Krohn, Ilmari 科罗恩,依尔马里,*123* - *124*
Kulturkreis school 文化圈学派,*322*,*323*
Kunitachi College of Music 日本国立音乐学院,*384*
Kunst, Jaap 孔斯特,雅普:on gamelan tuning 论佳美兰调音,*108*;on Javanese scale systems 论爪哇音阶体系,*108*;on the Pontic migration 论里海移民,*325* - *326*;on the term"ethnomusicology",论术语"民族音乐学",*11*;on transcription 论记谱,*74* - *76*
Kurath, Gertrude 库拉特,格特鲁德,*417*
Kurds 库尔德人,*426*

Laade, Wolfgang 拉德,沃尔夫冈,*167*
Lach, Robert 拉赫,罗伯特,*65*,*184*
Lachmann, Robert 拉赫曼,罗伯特,*58*,*162*
Ladysmith Black Mambazo [南非]莱迪史密斯城的黑人玛姆巴佐合唱团,*286*
Lakota language 拉科他语,*282*
Landon, H. C. Robbins 兰登,H. C. 罗宾斯,*275*
language 语言:as determinant of music 作为音乐的决定因素,*345* - *346*;and music (语言)和音乐,*48* - *49*,*51* - *52*;origin of 起源,*266*;universal 通用的,*42*,*49*
languages 语言:families of 语族,*51* - *52*;as symbol systerms 作为象征体系,*310*
Lassiter, Luke 拉西特,卢克,*242*
learning of music 音乐学习:life cycle in(音乐学习中的)人生周期,*389*;significance of 意义,*388* - *392*;typical of most cultures 大多数文化的典型,*391*;in Western culture 西方文化中的,*390* - *392*
Lebanon 黎巴嫩,*178*
Leipzig 莱比锡,*237*
Lesure, Francois 勒絮尔,弗朗索瓦,*275*
Levant, Oscar 莱文特,奥斯卡,*122*
Levin, Theodore 莱文,西奥多,*242*
Levine, Victoria 莱文,维多利亚,*85*

Levi-Strauss, Claude 列维-斯特劳斯，克劳德：on myths 论神话，*239*；semiotics of 符号学，*306*；structuralism of 结构主义，*44*；on symbols 论符号，*305*
Lewis, Oscar 路易斯，奥斯卡：on comparative study 论比较研究，*63 - 65*
Library of Congress 国会图书馆，*162*，*168 - 169*
Lieberman, Fredric 利伯曼，弗莱德里克，*202*，*318*，*443 - 444*
life cycle 人生周期，*389*
Liliencron, Rochus von 利利恩克龙，罗胡斯·冯，*331*
linguistics 语言学：approaches to symbolism of 象征主义的方法，*305*，*308*；as basis for music analysis 作为音乐分析的基础，*310*；and origins of music 与音乐的起源，*264*
Linton, Ralph 林顿，拉尔夫，*246*
List, George 李斯特，乔治：as archivist 作为档案员，*162*；on oral transmission 论口头传播，*291*；and spectrographic analysis 与声谱分析，*86*；on transcription devices 论记谱设备，*87*；transcription methods of 记谱方法，*83 - 85*
litigation, musical 有关音乐的诉讼，*202*
Lockwood, Lewis 洛克伍德，路易斯，*304*
Loeb, Lawrence 勒布，劳伦斯，*337*
logogenic music 源之于理的音乐，*267*
Lomax, Alan 洛马克斯，艾伦：analytical methods of 分析方法，*102*，*107*，*123*；as archivist 作为档案员，*162*；cantometrics 歌唱风格测量法，*66*，*79*，*100 - 101*，*128 - 129*，*231*；on folk music style 论民间音乐风格，*368*；on the fundamental function of music 论音乐的基本功能，*247*，*253*；on gender differences 论性别差异，*412*；musical areas of 音乐区，*330*；on music and culture type 论音乐与文化类型，*247*，*283*；on preservation 论保存，*161*；on singing style 论歌唱风格，*71*；on social organization 论社会结构，*349*；on a universal analytical method 论通用的分析方法，*102*，*107*；Universal Jukebox 通用自动点唱机，*329*；on use of statistics by 论统计学的使用，*72*；*See also* cantometrics，另见歌唱风格测量法
Loamx, John 洛马克斯，约翰，*162*
long-distance communication 长距离的交流：as origin of music 作为音乐的起源，*262*
Longfellow, John Wadsworth 朗费罗，约翰·沃兹沃思，*42*
Lord, Albert B. 洛德，艾伯特·B.，*294*，*410*
Lorenz, Alfred Ottokar 洛伦茨，阿尔弗莱德·奥托卡尔，*232*，*323*
Lowinsky, Edward 洛因斯基，爱德华，*275*
Lundquist, Barbara 伦德奎斯特，巴巴拉，*402*

Ma'aroufi, Musa 马鲁菲,穆萨,*296*
Maceda, Jose 马塞达,何塞,*210*
Madras 马德拉斯; *See* Chennai,参见金奈
Magrini, Tullia 马格里尼,图利亚,*413*
Mahillon, Victor-Charles 马伊永,维克多-夏尔,*383*
Mahler, Gustav 马勒,古斯塔夫,*182*,*215*,*278*
Mahling, Christoph-Hellmut 马林,克里斯托夫-赫尔穆特,*285*
Mahour(Persian mode)马胡尔(波斯调式),*317*
mainstream ethnomusicology 主流民族音乐学,*449*
major-minor scale contrast 大小调音阶对比,*316*
major second 大二度,as universal interval,作为通用音程,*46*
Malinowski, Bronislaw 马林诺夫斯基,布罗尼斯拉夫:culture concept of 文化概念,*224*;on fieldwork 论田野工作,*135* - *137*,*145*;on gender 论社会性别,*410*;on three kinds of field data 论三种田野数据类型,*36*
Malm, William P. 马姆,威廉·P.,*100*,*235* - *236*
Mande 曼德人,*104*,*242*
"Man I Love,The"(song)"我爱的男人"(歌曲),*122*
"manly-hearted"women(Blackfoot)"男子气的女人"(黑足人),*422*
Manuel,Peter,曼纽尔,彼得,*72*,*188*,*285*
Mapfumo, Thomas 马普弗莫,托马斯,*285*
maps 地图:construction of 结构,*326* - *329*
Maraire, Abraham Dumisani 马雷尔,亚伯拉罕·杜米萨尼,*319*
marginal survivals 边缘残存,*331*
Mars, ethnomusicologist from 来自火星的民族音乐学家,*17*,*190* - *191*
Martirano, Salvatore 马蒂拉诺,萨尔瓦托,*379*
Mashhad, Iran 马什哈德,伊朗,*178* - *179*
mass media 大众媒介,*58*,*442*
mating 交配,*264* - *265*
Matjapat songs 玛蒂亚帕特歌曲,*299*
Mbira 姆比拉琴(拇指琴),*319*,*239*
McAllester, David P. 麦卡莱斯特,大卫·P.:on the Enemy Way 论"驱邪仪式",*304*;on function of music in Navajo culture 论纳瓦霍文化中音乐的功能,*248*;in history of ethnography 在民族志的历史中,*236*;on musical biography 论音乐传记,*240*;and Frank Mitchell 与弗朗克·米切尔,*240*;on Navajo values 论纳瓦霍人的价值观,*226*,*294*

Mcclary, Susan 麦克拉里,苏珊,*220 - 221*,*414*
McClintock, Walter 麦克林托克,沃尔特,*369*
McFee, Malcolm 麦克菲,马尔科姆,*315*,*348*
McLean, Mervyn 麦克莱恩,默文,*97*,*139*,*332*,*438*
Mead, Margaret 米德,玛格丽特,*410*
medicine bundles 医疗包,Blackfoot 黑足人,*393*
medieval music 中世纪音乐:oral transmission in 口头传播,*292*
Mediterranean area 地中海地区:gender differences in 性别差异,*413*
Mehta, Zubin 梅塔,祖宾,*39*
Meintjes, Louise 迈因切斯,路易斯,*143*,*286*,*292*
melodic contour 旋律轮廓:analysis of 分析,*99*,*124*,*295*;determined by speech patterns,由言语定式决定 *346*;as symbol 作为符号,*315 - 316*
melograph 记谱仪,*84 - 88*
memorization 记忆,*393*,*395*
men:男人:musical roles of 音乐作用,*407*;as more musically active 音乐上更活跃,*410*; *See also* women,另见妇女
Mendelssohn, Felix 门德尔松,费利克斯,*159*
Merriam, Alan P. 梅里亚姆,艾伦 P.:on African American songs 论非裔美国人(美国黑人)歌曲,*129*;anthropological influences on,人类学的影响,*275*;on anthropological theory 论人类学理论,*221*,*275*;and the anthropology of music 与他的音乐人类学,*241*;attempt at comprehensive musical ethnography by,综合音乐民族志的尝试,*242*;on the Basongye definition of music 论巴松格耶人对音乐的定义,*22*;on Basongye musicians 论巴松格耶人音乐家,*366*;on central components of ethnomusicology 论民族音乐学的主要组成部分,*24 - 25*;on change 论变化,*171*,*286 - 287*;on children's music 论儿童音乐,*428*;on comparative study 论比较研究,*66*,*70*;on definitions of ethnomusicology 论民族音乐学的定义,*4*,*11*,*217*;on field research 论田野调研,*139*;on Flathead culture 论平头印第安人的文化,*237*;on Flathead music 论平头印第安人的音乐,*98*,*282*;on functions of music 论音乐的功能,*224*,*246 - 252* (多处可见);on history of definition 论定义的历史,*61*;on history of ethnomusicology 论民族音乐学的历史,*448*;on ideas about music 论关于音乐的观念,*242*;on interpretations of the function of music 论对音乐功能的诠释,*255*;on Kulturkreis theory 论文化圈理论,*323*,*324*;on learning 论学习,*390*;on music as expression of identity 论作为身份认同表达的音乐,*258*;on music in culture 论文化中的音乐,*215 - 217*,*231*;on the role of musicians in society 论音乐家在社会中的作用,*179*;on social deviance 论社会偏离,论社会

异类,*286*,*423*-*424*;on status of musicians 论音乐家的地位,*427*;study of Flathead musical culture 对平头印第安人音乐文化的研究,*237*,*238*;study of Native American music by,对美国土著音乐文化的研究,*128*;on symbolism 论象征体系,*307*-*308*;on syncretism 论文化融合,*435*;on systems of ideas about music 论关于音乐观念的体系,*242*;on the ten functions of music of 论音乐的十大功能,*248*,*250*,*252*;on transcription 论记谱,*75*;tripartite model of music of 音乐的三分模式,*227*;use of Hornbostel's method by 运用霍恩博斯特尔的方法,*43*;on uses versus functions 论用途与功能的区分,*249*

Metfessel, Milton 梅特费塞尔,米尔顿,*86*

Metropolitan Museum of Art (New York)大都会艺术博物馆(纽约),*386*

Meyer, Leonard 迈耶,伦纳德,*61*,*277*,*279*,*304*,*306*

micromusics(M. Slobin)微型音乐(马克·斯洛宾),*154*,*189*,*368*

Micronesia 密克罗尼西亚,*269*

Middle East, musicology in 中东的音乐学,*210*

Miller, Jeffrey 米勒,杰弗里,*264*-*265*,*267*

Ministry of Fine Arts, Iran 艺术部,伊朗,*209*

Minks, Amanda 明克斯,阿曼达,*389*,*427*,*430*

minorities 少数裔族:abandonment of music by 对音乐的抛弃,*278*;defined 界定,*424*;ethnomusicological study of 民族音乐学研究,*419*,*424*-*427*;Iranian 伊朗的,*254*;music of 音乐,*283*;as music specialists 作为音乐专家,*423*;in non-Western nations 非西方民族中,*209*

missionaries 传教士,*205*

Mitchell, Frank 米切尔,弗兰克,*240*

model of music 音乐模式:dynamic 动态的,*227*-*228*;tripartite 三分模式的,*227*

modernization 现代化,*432*-*433*

modes 调式:as symbols 作为符号,*316*; *See also* radif, 另见拉蒂夫;ragas 拉加

Moisala, Pirkko 莫伊萨拉,皮尔柯,*73*

Monson, Ingrid 蒙森,英格里德,*36*

Monteverdi, Claudio 蒙泰威尔第,克劳迪奥,*127*

Monumenta publications 里程碑式的出版物,*166*

Moser, Hans Joachim 莫泽,汉斯,乔基姆,*344*

Mozart Wolfgang Amadeus 莫扎特,沃尔夫冈·阿玛多伊斯:changes in musical style of 音乐风格的改变,*175*;characterization of(对莫扎特的)人物塑造,*40*;as composer of educational music 作为教学性音乐的作曲家,*245*;festival in Salzburg for 萨尔茨堡(莫扎特)音乐节,*195*;improvisational style of 即兴风格,*35*;incorpora-

tion of earlier music by 与早期音乐的结合,*176*;as a major figure in Western music 作为西方音乐中的重要人物,*160*,*191*;as musical genius 作为音乐天才,*37*,*39*;popularity among European Israelis 在欧洲以色列人中的流行,*241*;recognition after death of 身后承认,*181*;significance to musicologists of 对音乐学家的意义,*38*;style of 风格,*27*,*29*,*36*;style periods of 风格时期,*175*,*242*;as a subject for ethnomusicological study 作为民族音乐学研究的课题,*242*;as subject for Shaffer's play *Amadeus* 作为谢弗的戏剧《阿玛多伊斯》的主题,*40*

Mueller, John A. 米勒,约翰 · A.,*359*

Muller, Carol 马勒,卡罗尔,*433*

multicultural music education 多元文化的音乐教育,*401* – *403*

multilinear evolution 多线进化,*276*,*287*

Murdock, George Peter 默多克,乔治 · 彼得,*276*

museums 博物馆,*321*,*386* – *387*

music 音乐:in American culture 美国文化中的,*18* – *19*;centrality of 中心地位,*12* – *13*;conservative nature of 保守的本质,*270*;in Bsongye culture 巴松吉耶人文化中的,*23*;concept of 概念,*56*;in cultural context 文化语境中的,*216*;as culture 作为文化的,*217*,*218*;in culture 文化中的,*216* – *217*,*218*;definition of 定义,*16* – *21*;earliest 最早的,*268* – *271*;as fundamental to humanity 作为人性的基础,*264*;as human-specific 作为人类特有的,*56*;Iranian attitudes to 伊朗人的态度,*312*;learning,by children 儿童学习,*389* – *390*;masking character of 具有面具的性质,*423*;and musics 与各种音乐,*49*,*50* – *52*,*57*;in Muslin societies 在穆斯林社会中,*23* – *24*;opposed to other domains of culture 与文化其他领域的对立,*282* – *283*;power of 力量,*398*;related to animal communication 与动物间交流相关,*453* – *454*;and speech 与言语,*346*;as a system 作为体系,*283*;terms for 术语,*21* – *22*;uniqueness of 独特性,*246* – *247*;units of 单元,*113* – *114*;unity of 一致性,统一性,*357*;Western attitude toward 西方的态度,*24*,*221*;as "women's work"作为"妇女的工作",*407*;world history of (音乐的)世界史,*49*

musical change 音乐变化; *See* change,musical,参见变化,音乐的

musical culture 音乐文化:of children 儿童的,*427* – *430*;repertories in 曲目,*182* – *183*;of women 妇女的,*406* – *407*; *See also* culture,另见文化

musical ethnography (genre)音乐民族志(体裁),*234* – *237*; *See also* ethnography,另见民族志

musicality 音乐性,音乐能力,*55* – *57*,*344*,*346*

musical styles 音乐风格:basic human 人类基本的,*47*;as national characteristic 作为民族特点的,*368*;variety of 多样性,*339* – *340*

musical systems 音乐体系：translatability of [跨文化的]可译性，*152*

music concept 音乐概念：in Blackfoot culture 黑足人文化的，*21 - 22*；in Czech culture 捷克文化的，*21*；in Hausa culture 豪萨人文化的，*21*；in Navajo culture 纳瓦霍人文化的，*22*；in Persian culture 波斯文化的，*22*；in Western culture 西方文化的，*50 - 51*

music dictionaries 音乐辞典，*17 - 18*

music education，American 美国的音乐教育，*398 - 400*

musicians 音乐家：average 普通的，*172 - 174*；Blackfoot 黑足人的，*177*；exceptional 杰出的，*177 - 179*；Indian 印第安人的，*179*；in Iran 伊朗的，*426*；Persian 波斯人的，*177 - 178*；repertories of 曲目，*182 - 183*；as strange people 作为怪人，*423*；Western 西方的，*175 - 176*；*See also* composers，另见作曲家

musicianship 音乐技巧，*429*

musicologists，historical 历史音乐学家，*273*

musicology 音乐学：Adler's outline of 阿德勒的纲要，*218*；and anthropology 与人类学，*218 - 220*；approach to symbolism of 象征主义的方法，*307*；holistic view of 整体观，*275*；as home for ethnomusicology 作为民族音乐学的母学科，*8*，*46 - 48*；in Nazi era 纳粹时代的，*343*；*See also* historical musicology，另见历史音乐学

music theory 音乐理论，*71*，*103*，*111 - 112*，*391*，*394*

musiqi(Persian term)音乐(波斯术语)，*22*

Myers，Helen 迈尔斯，海伦：ondiasporas 论流散地，*72*；on ethnomusicologists 论民族音乐学家，*5*，*160*；on field technique 论田野技巧，*139*；on fieldwork 论田野工作，*136*；on Trinidad Hindu music 论特立尼达岛的北印度音乐，*241*，*337*

Myrdal，Gunnar 米达尔，冈纳，*70*

myths 神话：about fieldwork 关于田野工作的，*184 - 185*；of Iranian musicians 伊朗音乐家的，*181*；Kaluli 卡路利人，*239*；of origin of music 音乐起源的，*259 - 260*；South Indian 南印度的，*38 - 39*；of Western composers 西方作曲家的，*175*；in Western music 西方音乐的，*37 - 38*，*191*

Nadel，Siegfried D. 纳德尔，西格弗里德·D.，*246*，*262 - 263*

Nahawand (Arabic mode)纳哈万德(阿拉伯调式)，*108 - 109*

Naroditskaya，Inna 纳洛蒂茨卡娅，因娜，*415*

national anthems 国歌，*257*

national identity 民族认同；*See* identity，参见身份认同

nationalism 民族主义：as developing subject for ethnomusicologists 作为民族音乐学家发展中的课题，*432*，*435*；and fieldwork 与田野工作，*208 - 209*；as a function of

music 作为音乐的一种功能, *256*; in history of ethnomusicology 在民族音乐学历史中的, *442*; and minorities 与少数裔族, *420*; in musical change 在音乐变化中的, *284 - 285*

national treasures 国宝, *420*, *439*

nations, recently established, 近期建立的国家, *207*

Native American instruments 美洲(美国)土著乐器: authenticity 本真性, *387*

Native American music 美洲(美国)土著音乐: area of 区域, *333*; in elementary school 在小学里的, *399*; female scholars of 女性学者, *415 - 416*; history of transcriptions 记谱的历史, *85*; intertribal 跨部落的, *315*; preservation of, related to African music 同非洲音乐相关的保存, *128*; style of 风格, *60*, *328*; as understood by a Ghanaian 一个加纳人的理解, *151*; women in 妇女, *413*; *See also* Blackfoot, 另见黑足人; Navojo 纳瓦霍人; Plains Indians 平原印第安人; names of other Native American nations, 参见其他美洲(美国)土著族群名称词条

Native Americans 美洲(美国)土著: abandonment of musics by 音乐的抛弃, *278*; authentic instruments of 本真乐器, *387*; as a minority 作为少数族裔, *424*; musical representation of, 音乐表征, *403*

Nattiez, Jean-Jacques 纳蒂埃, 让-雅克, *308*, *311*

Naumann, Hans 瑙曼, 汉斯, *331*

Navajo 纳瓦霍人: accuracy of performance of 表演的准确性, *298*, *395*; cultural value of 文化价值, *226*; ethnography of 民族志, *236*; function in 功能, *248*; stability of music of 音乐的稳定性, *294*

Nazi scholars, interest in race of 对种族感兴趣的纳粹学者, *343*

Neanderthal flute 尼安德特人的笛子, *268*, *378*

Nelson, Kristina 纳尔逊, 克里斯蒂娜, *433*

Nettl, Bruno 内特尔, 布鲁诺: research of 所做研究; *See* Blackfoot, 参见黑足人; Carnatic music, 卡纳蒂克音乐; ethnomusicology, history of 民族音乐学的历史; Native American music 美洲(美国)土著音乐; Persian music, classical 古典波斯音乐; schools of music 音乐院校

Neuman, Daniel 纽曼, 丹尼尔: on distribution of instruments 论乐器的分布, *329*, *392*; on hierarchical structure of Indian musical culture 论印度音乐文化中的等级结构, *239*; on learning music in India 论在印度学习音乐, *239 - 240*; on musicians' role in society 论音乐家的社会作用, *19*; study of music in Delhi by 在德里研究音乐, *143*, *179*

new ethnography 新民族志, *136*

new musicology 新音乐学, *450*

New York Musicological Society 纽约音乐学学会,*416*
Nielsen, Selma 尼尔森,塞尔玛,*182*
Nigeria 尼日利亚,peoples of 各族群,*208*
nightingale 夜莺,*315*
Nketia, J. H. Kwabena 恩凯蒂亚,J. H. 克瓦贝纳,*210*,*275*
nomadic lifestyle 游牧生活方式,*281*
North American Indian Days (Montana powwow)北美印第安节(蒙大拿帕瓦仪式),*257*,*367*
North Pacific Coast 太平洋北海岸:accuracy in music performance on 音乐表演的准确性,*395*;Native peoples of 土著,*122*
notation 记谱法:Arabic 阿拉伯的,*396*;in Asian cultures 亚洲文化中的,*30*;earliest 最早的,*268*;indian 印第安人的,*396*;in music learning 音乐学习中的,*396*;in Western music 西方音乐中的,*74* - *75*
Nutsiluska (Bella Coola singer)努齐鲁斯卡(贝拉·库拉歌手),*199*

Obata, Juichi 奥巴塔,朱奇,*86*
Oglala Sioux 奥格拉拉的苏族人,*103*
"Old Rugged Cross"(hymn)"古老的十字架"(赞美诗),*426*
Olsen, Dale 奥尔森,戴尔,*327*
"On Top of Old Smoky"(song)"老斯莫基山顶"(歌曲),*113*,*115*
oppressed peoples , study of 对受压迫的族群的研究,*420* - *421*
oral history 口头历史,*292*
oral tradition 口头传统: characterized 有特点的,*291* - *294*; as a definition of ethnomusicology 作为民族音乐学的一个定义,*32* - *33*; as dominant form of transmission 作为传播的主要形式,*268*,*301*;rate of change in 变化的速度,*300*
orchestra, as reflective of social organization 管弦乐队,如其所反映的社会结构,*189*,*191*,*247*
organic view of culture 文化有机论,*224*
organology 乐器学:described 描述,*376* - *380*;as part of systermatic musicology 作为体系音乐学的一个部分,*377*;as a subdivision of ethnomusicology 作为民族音乐学的分支,*376*
origin of music 音乐的起源:issues concerning 有关论题,*260* - *261*;multiple 多重的(起源),*265*,*267*;myths about 有关神话,*259*,*261*,*263*;older theories of 旧理论,*259*;reasons for 原因,*247*,*260*
Orpheus myth 俄耳甫斯神话,*398*

Ortiz, Fernando 奥尔蒂斯,费尔南多,*379*
"othering""他者化",*420*
outsider 局外人:objections to 异议,*151* - *154*; *See also* insider-outsider interface,另见局内人和局外人的结合点
ownership of music 音乐的所有权,*168*,*197* - *199*,*201* - *202*,*363*

Paderewski, Ignace 帕岱莱夫斯基,伊格内斯,*394*
Parisius, Ludolf 帕里修斯,卢道夫,*77* - *78*,*83*
participant approach 参与者的方法,*156*,*See also* fieldwork,另见田野工作
participatory music 参与式的音乐,*267*,*352*
particularlists 文化特殊论者,*231*
pastoral culture 田园文化,*325*,*326*
pathogenic music 源之于情的音乐,*267*
Paynter, Tom 佩因特,汤姆,*35*
peace, music associated with 与和平联系的音乐,*265*
Peace Corps 和平队,*6*
Peirce, Charles Sanders 皮尔斯,查尔斯·桑德斯,*208*,*302*,*306*
performance 表演:and notation 与记谱法,*78* - *79*;in fieldwork 在田野工作中的,*142*; *See also* fieldwork 另见田野工作
Peri, Jacopo 佩里,雅可波,*127*
periodization 分期:in the history of ethnomusicology 民族音乐学历史中的,*451* - *452*; in Western music history,西方音乐史的,*127*,*288*
Persian culture 波斯文化:concept of music 音乐的概念,*22*
Persian music, classical 波斯古典音乐:archiving of 档案建立,*169*;change in 变化,*290*;fieldwork in 田野工作,*104* - *105*,*117*;history of 历史,*368* - *369*;improvisation in 即兴,*294*,*296*;lesson in 课程,*149*;social organization of 社会结构,*351*;studied by female ethnomusicologists 女性民族音乐学家的研究,*415*;symbolism in 象征系统,*312* - *315*;teachers of 教师,*156*;women in 妇女,*381*;*See also* Iran,另见伊朗;radif 拉蒂夫
Peru 秘鲁,*241*,*425*
peyote songs 仙人掌歌曲:composition of 创作,*27*,*183*;meaning of 意义,*304* - *305*;opening 开场(歌曲),*329*;type of transmission in 传播的类型,*298*
phonemic transcriptions 主位记谱,*82*,*84*
phonetics 语音学,*82*
Phonogrammarchiv(Berlin)留声机唱片档案(柏林),*162*

phonology 音系学,*54*
piano 钢琴,*380*
pilgrimages 朝觐,*185*,*195* - *196*
Pima 皮马人,*97*
Plains Indians 平原印第安人:culture of 文化,*282*,*321*;fieldwork with 对其进行田野调研,*133* - *135*;history of 历史,*281*;music of 音乐,*295*;singing style of 歌唱风格,*315*;song forms of 歌曲形式,*111*;warrior societies of 武士社会,*389*; *See also* Blackfoot,另见黑足人
point of departure, in improvisation study(PoD)即兴研究中的出发点(简称 PoD),*35* - *36*
pollution, musical 音乐的污染:by globalization 通过全球化,*373*;by harmony 通过和声,*206*;by hymns 通过赞美诗,*205*
Polynesia, musical areas in 波利尼西亚的各音乐区,*332*
polyphony 复调:analysis of 分析,*100*;M. Schneider's history of M. 施奈德论述的(复调)历史,*325*
popular music 流行音乐:circumscribed 限定范围,*188*;in ethnomusicology 在民族音乐学中,*187* - *189*;study of 研究,*362* - *363*
Porter, James 波特,詹姆斯,*72*,*295*
Potter, Pamela 波特,帕梅拉,*343* - *344*
Powdermaker, Hortense 鲍德梅克,霍腾斯,*138*
power, music as symbol 权力,作为符号的音乐,*265*
power relations 权力关系,*404*,*413*,*437*,*441*
Powers, Harold S. 鲍尔斯,哈罗德·S.,*309* - *310*
Powers, William 鲍尔斯,威廉,*103*,*204*
powwows 帕瓦仪式,*257*,*349*; *See also* North American Indian Days, 另见北美印第安节
practicing 练习,*388* - *389*,*392*,*394*
prescriptive music writing 规定性音乐写作,*77* - *78*
presentational music 展示性的音乐,*267*,*352*
preservation 保存:as component of research 作为研究的组成部分,*169*;criteria for 标准,*164* - *166*,*169* - *170*;institutions for 机构,*166* - *168*;isolated 孤立的,*439*;of old recordings 旧唱片的,*165*;planning of 计划,*169*;by societies of their own 研究对象所在社会的自我保存,*171*;as a task of ethnomusicology 作为民族音乐学的一项任务,*161* - *164*
Presley, Elvis 普雷斯利,埃尔维斯,*53*

Prespa Albanians 阿尔巴尼亚普雷斯帕人,*241*,*408*,*413* - *414*
"Pretty Mohea"(song)"漂亮的莫西亚"(歌曲)*115* - *116*
principal questions of ethnomusicology 民族音乐学的主要问题,*452* - *453*
psychology of music 音乐心理学,*266*
psycho-musicologists 心理音乐学家,*342*
Pueblo peoples 普韦布洛人,*97*
Pulikowski, Julian von 普里科夫斯基,朱利安·冯,*359*
pyramid 金字塔,as model for function analysis 作为功能分析的模式,*248* - *249*,*251*,*254*

Qureshi, Regula 库雷西,雷古拉,*89*,*211*

racial groups 种族群体:presumed musicality of 假定的音乐性,*343*;vocal tone color of 歌唱的音色,*86*
Racy, Ali Jihad 雷西·阿里·杰哈德:fieldwork of,田野工作,*143*;on improvisation,论即兴,*36*;maqam performance by,马卡姆表演,*108* - *109*;on musicianship,论音乐能力,*178*
Rada cult 拉达崇拜,*129*
Radano, Ronald 拉达诺,罗纳尔德,*73*
Radcliffe-Brouwn, A. R. 拉德克利夫-布朗,A. R.,*224*
radical change 激剧变化:in music 音乐中的,*279*
radif 拉蒂夫:in author's fieldwork 作者田野工作中的,*157*;as basis for improvisation 作为即兴的基础,*32*,*157*;as indicator of cultural values 作为文化价值的标志,*226*;learning of 学习,*392* - *393*;memorization of 记忆,*395*;notated 记谱的,*296*;Nour-Ali Boroumand 努尔-阿里·博鲁曼德,*180*;property of individual teacher 教师个人的(音乐)产权,*201* - *202*;related to Persian character 与波斯人的性格相关,*314*;structure of 结构,*104* - *105*;symbolism 象征体系,*313*
Radin, Paul 雷丁,保罗,*174*,*240*
ragas 拉加,*316*; *See also* Carnatic music, 另见卡纳蒂克音乐;India 印度
Rhan, Jay 拉恩,杰伊,*72*,*97*
Rhan, John 拉恩,约翰,*72*
Ramnarine, Tina 拉姆奈里纳,蒂娜,*420*,*256*,*359*
rap music 说唱音乐,拉普乐,*189*
Rasoumovsky Quartet no. *3*(Beethoven)拉祖莫夫斯基第三弦乐四重奏(贝多芬),*303*

rasp 噪音,*101*
rattles 响器,*269*
Ravel, Maurice 拉威尔,莫里斯:*Bolero*《波莱罗舞曲》,*306*
Recife, Brazil 雷西腓,巴西,*212*
Reck, David 雷克,大卫,*89*
recordings, preservation of 录音的保存; *See* preservation, 参见保存
recording technology 录音技术:as object of study 作为研究对象的,*171*;significance of 意义,*292*
record stores 录音储藏:taxonomies in 分类,*361 - 362*
Redfield, Robert 雷德菲尔德,罗伯特,*371*
reduction of repertories 曲目的减少,*438*
Reese, Gustave 里斯,古斯塔夫,*331*
Reflexivity 反思,*130*,*152*
refugees 难民,*336*; *See also* diasporas, 另见流散地
regularities, in musical change 音乐变化中的规律性,*287 - 290*
reintroduction of older music 重新引入从前的音乐,*440*
religion, as original source of music 作为音乐最初来源的宗教,*262 - 263*
Renaissance 文艺复兴,*445*
repatriation of recordings and instruments 把录音和乐器遣返原地,*387*
repertories 曲目:of children 儿童的,*427*;personal 个人的,*182 - 183*,*240*;shrinking of 衰减,*438*;transmission of 传播,*298*
representation, cultural 文化的表征:in ethnomusicology 民族音乐学中的,*401 - 403*
research visas 调研签证,*207*
restudy 重新研究,*138*
revivals 复兴,*162*,*359*,*365*
Reyes, Adelaida 雷耶斯,阿德莱德,*73*,*337*
rhythm, analysis of 节奏分析,*99 - 100*;in origin of music 音乐起源中的,*262*;typology of 类型学,*175*
Rice, Timothy 赖斯,蒂莫西:on Bulgarian folk music 论保加利亚民间音乐,*241*;on ethnography 论民族志,*243*;on theory of ethnomusicology by 论民族音乐学理论,*340*
Riddle, Ronald 里德尔,罗纳德,*108*,*202*
rise (Yuman musical term) 上升音(尤马人音乐术语),*97*,*328*
rituals, children's 儿童的仪式, *429*
Roberts, Helen 罗伯茨,海伦,*63*,*332 - 333*,*415 - 416*

Robertson, Carol 罗伯逊,卡罗尔,*422*
Roma (Gypsies)罗姆人(吉卜赛人),*427*
Rose Bowl (music club) 玫瑰碗(音乐俱乐部),*192 - 193*
Rouget, Gilbert 鲁热,杰尔贝,*250*
Rowell, Lewis 罗厄尔,刘易斯,*21*,*303*
Royce, Anya 罗伊斯,安亚,*247*
Russia 俄国:folk orchestrs of 民间乐队,*192*;German immigrants to 德国移民,*335*

Saba, Abohassan 萨巴,阿伯哈桑,*296*
Sachs, Curt 萨克斯,库尔特:anthropological influences on 人类学影响,*275*;on change 论变化,*286 - 288*;on comparative method 论比较方法,*63*,*65*;on comparison of instruments 论乐器比较,*68*;dictionary of instruments by 乐器辞典,*386*;on gender differences 论性别差异,*410 - 412*;on instrument classification 论乐器分类,*235*,*383*;as Kulturkreis scholar 作为文化圈学派的学者,*275*,*323*,*324*;on logogenic and pathogenic music 论"源之于理与源之于情的音乐",*310*;on music and culture types 论音乐和文化类型,*71*;on origins of music 论音乐的起源,*259*,*267*;on periodization 论时期划分,*57*;on race 论种族,*344*;on transcription 论记谱,*76*;on types of transmission 论传播的类型,*292*
Sahlins, Marshall 塞林斯,马歇尔,*276*
Sakata, Hiromi Lorraine 坂田,宽已・洛兰,*239*
Salmen, Walter 萨门,沃尔特,*126*
Salzburg (Austria) 萨尔茨堡(奥地利),*40*,*195*
Samaritans 撒马利亚人,*294*;
Sambamoothy, P. 撒姆巴姆蒂,P.,*38*
santour 桑图尔琴,*385*
Sarkissian, Margaret 萨基西安,玛格丽特,*195*
Sastri, Syama 萨斯特里,西亚马,*38*
Saussure, Ferdinand de 索绪尔,费迪南・德,*302*,*305*
Scales, Christopher 斯凯尔斯,克里斯托弗,*171*,*367*
scales 音阶:distribution of,分布,*327 - 328*;Herzog on 赫尔措格的观点,*97 - 98*;Hornbostel's approach to 霍恩博斯特尔的方法,*95 - 96*;three-tone 三音(音阶),*269*; *See also* cantometrics, 另见歌唱风格测定法;Kolinski,Miecyslaw 科林斯基,米奇斯拉夫
Scandinavian folkorists 斯堪的纳维亚民俗学家,*322*
Schenkerian analysis 申克分析法,*94*,*106*

Schering, Arnold 谢林,阿诺尔德,*236 - 237*,*303*
Schinhan, Jan Philip 申汉,让·飞利浦,*63*,*98*,*106*
Schierring, Nils 希林,尼尔斯,*410*
Schneider, Albrecht 施耐德,阿尔布莱希特,*275*,*323*
Schneider, Marius 施耐德,马里乌斯:as archivist 作为档案员,*162*;on hunters 论狩猎者,*348*;on Kulturkreis theory 论文化圈理论,*323*,*325*;on music and culture types 论音乐和文化类型,*71*;on polyphony 论复调,*100*;on race 论种族,*344*
Schoenberg, Arnold 勋伯格,阿诺尔德,*278*
schools of music 音乐院校:American 美国的,*189 - 191*;music taxonomies in(音乐院校的)音乐分类法,*360 - 361*;social structure of(音乐院校的)社会结构,*190 - 191*;world music in(音乐院校的)世界音乐,*399*
school songs 学校歌曲,*401*
Schubert, Franz 舒伯特,弗朗茨:changes in musical style of 音乐风格的变化,*175*;compositional style of 创作风格,*27*,*30*;as major figure in Western music 西方音乐的重要人物,*38*,*160*,*191*;in"new"musicology 在"新"音乐学领域,*422*;popularity in Israel of 在以色列的流行,*241*
Schuman, Robert 舒曼,罗伯特,*159*,*265*
Schünemann, Georg 许内曼,格奥尔格,*334 - 335*
science and social science 科学和社会科学,*210 - 211*
Seattle, children 西雅图儿童,*390*
Sebeok, Tohomas A. 塞贝奥克,托马斯·A.,*305 - 306*
Seebass, Tilmn 塞巴斯,蒂尔曼,*385*
Seeger, Anthony 西格,安东尼:on anthropology of music 论音乐人类学,*217*;as archivist,作为档案员 *162*;on comparative study 论比较研究,*62*;on ethnography 论民族志,*223*,*243*;field experience of 田野经历,*185*;on music and social structure 论音乐和社会结构,*408*;on the Suyá 论苏亚人,*240 - 241*,*252 - 253*
Seeger, Charles 西格,查尔斯:on ethnocentrism 论种族中心论,*372*;on folk music 论民间音乐,*359*;on folkness 论民间性,*370*;and the founding of AMS 与美国音乐学学会的创建,*416*;on politics and ethnomusicology 论政治和民族音乐学,*207*;on the purposes of musicology 论音乐学的目的,*215*;on "speech mode"论"言语模式",*93*;on transcription 论记谱,*74*,*76 - 79*,*及多处可见*; on transcription devices 论记谱设备,*86*;on transmission 论传播,*291 - 292*;on tune families 论曲调族,*116*
Seeger, Ruth Crawford 西格,鲁斯·克劳福德,*416*
Segah 赛贾赫(马卡姆调式),*317*

semantic differential technique 语义鉴别技术,*129*
semiotics , musical 音乐符号学,*302 - 303*
Shakespear, Willam (Arapaho)莎士比亚,威廉(阿拉帕霍人),*27*,*229*
Shakespear, Willam 莎士比亚,威廉,*40*,*160*
Shankar, Ravi 香卡,拉维,*39*,*69*,*150*
Sharp, Cecil 夏普,塞西尔,*106*,*373*,*410*
Shiloah, Amnon 希洛阿,阿姆农,*210*,*303*
Shona msical culture 肖纳人的音乐文化:analyzed by A. D. Maraire A. D. 马莱尔的分析,*319*;attitude toward fieldworkers of 对田野工作的态度,*201*,*203*;J. Kaemmer on J. 凯默的观点,*223*;practicing in 实践,*394*;teaching in 教学,*398*
Shoshone,肖松尼族人,*183*,*240*,*413*
Shur (Persian mode) 舒尔(波斯调式),*317*
sign language 符号语言,*282*
Silver, Brian 希尔弗,布赖恩,*179*
similarity and difference 类似与差异,*121 - 123*,*127 - 130*,*327*
Simon, Paul 西蒙,保罗,*286*
simplest musics 最简单的音乐,*259*,*270 - 271*
Singer, Milton 辛格,米尔顿,*371*
singing style 歌唱风格:as expression of unhappiness 作为苦恼的表达,*283*;of Plains Indians 平原印第安人的,*315*;as universal 作为通则,*46*; *See also* cantometrics, 另见歌唱风格测定法
Siouan languages 苏人诸语言,*281*
Sious, Teton, musical ethnography of 苏人,蒂顿族,音乐民族志,*235*
Sirionó 西里奥诺人,*53*
sitar, as symbol of India 作为印度象征的锡塔尔琴,*380*
sketch-studies 草稿研究,*125*
slendro 斯兰德罗,*108*
Slobin, Mark 斯洛宾,马克:on Afghanistan 论阿富汗,*332*;on Jewish music 论犹太音乐,*336*;on klezmer music 论克莱兹默音乐,*189*;on micromusics 论微型音乐,*368*;on ownership of music 论音乐的所有权,*199*
Slotkin, J. S. 斯洛特金,J. S.,*304*
Slovakia 斯洛伐克,*155*
Small, Christopher 斯莫尔,克里斯托弗,*191*,*247*
Smetana, Bedrich 斯美塔那,贝德里希,*311*
social anthropologists, British 英国社会人类学家,*323*

social change 社会变化:effect on music of 对音乐的影响,*439 - 440*,*442*
social organization 社会结构:of Indian musicians 印度音乐家的,*239*;of Western music 西方音乐的,*190 - 191*
societies,complex 复杂的社会,*288*
Society for Ethnomusicology 民族音乐学学会:committee on ethics of 伦理委员会,*199*;organization 组织机构,*212*;programs of 项目,*433*;survey of members by 对其成员的调研,*5*;women's role in 妇女(在学会中)的作用,*416*
sociomusicology 社会音乐学,*3*,*231*
Song,Bang-Song,宋邦松(译音,韩国音乐学家),*284*
Songcatcher, *The* (film)《采歌者》(电影),*205*
songprints 歌曲指纹,*183*,*327*,*240*
songs, movement of 歌曲流动,*334*; *See also* tunes,另见曲调
South American Indians 南美印第安人:instrument of 乐器,*379*;panpipes of 排箫,*324 - 325*
South Indian music 南印度音乐; *See* Carnatic music,参见卡纳蒂克音乐
Soviet Union , ethnomusicology in 苏联的民族音乐学,*155*
sparsity (of repertories)(曲目)稀疏,*299*
specialist teachers 教学专家,*396 - 397*
speech, as origin of music 言语,作为音乐的起源,*261*
speech communities 使用某种言语的社群,*51*
speech modes (C. Seeger) (C. 西格)言语模式,*93*,*103*
Spencer, Herbert 斯潘塞,赫伯特,*259*
Sperber, Dan 斯珀伯,丹,*306*
Spingfield, Illinois 斯普林菲尔德,伊利诺伊,*194*
Springsteen, Bruce 斯普林斯廷,布鲁斯,*53*
Star-Husband (tale)《星球丈夫》(故事),*322*
statistical studies 统计研究,*129*
Stearns Collection of Instruments(Ann Arbor)斯滕斯乐器藏品(安阿伯),*386*
Steward, Julian 斯图尔德,朱利安,*276*,*287*
Stich-motif 提示性动机,*124*
Stockhausen, Karheinz 斯托克豪森,卡尔海因茨,*230*
Stockmann, Doris 斯托克曼,多丽斯,*75*,*280*
Stokes, Martin 斯托克斯,马丁:on difference 论差异,*419*;on ethnography 论民族志,*243*;on music and identity 论音乐与身份认同,*257*;on nationalism 论民族主义,*256*;on recent issues in ethnomusicology 论民族音乐学近期的议题,*441*

stratification of musics,音乐的分层,*357 - 358*
Strauss, Richard 施特劳斯,理夏德,*278,318*
Stravinsky, Igor 斯特拉文斯基,伊戈尔,*28*
structuralists 结构主义者,*305 - 306*
Stumpf, Carl 施通普夫,卡尔:on analysis 论分析,*235*;on Bella Coola music 论贝拉·库拉人的音乐,*190,420*;and early transcription 与早期的记谱,*83*;fieldwork of 田野工作,*184*;and the founding of archives 与档案的创建,*162*;and the influence of art tourism 与艺术旅行的影响,*194*;origin of musc theory of 音乐理论的起源,*262*;on transcribing live performance 论为现场表演记谱,*80 - 81*;as writer of early ethnomusicological works 作为民族音乐学早期著作的作者,*3,140*
style, musical 音乐的风格:as basic unit of musicology 作为音乐学的基本单元,*275,277*;central and peripheral 中心和边缘,*126*;as opposed to content 与内容相对,*121*
Sugarman, Jane 休格曼,简,*72,241,408,413*
Sun Dance 太阳舞,*281,321*
supernatural associations in musical culture 音乐文化中的超自然联想,*46 - 47*
surface structure 表层结构,*72*
survival 生存:of early music in children's songs 儿童歌曲中早期音乐的,*269 - 270*;marginal,边缘的,*331*;strategies for 策略,*436 - 437*
Sutton, Brett 萨顿,布雷特,*433*
Suyá 苏亚人:fieldwork among(在苏亚人中做)田野工作,*185*;functions of music 音乐的功能,*252*;musical anthropology of 音乐的人类学,*240 - 241*;women in 妇女,*408*
symbolism 象征体系,*307 - 308,311*; *See also* Peirce, C. S.,另见皮尔斯,C. S.; semiotices,musical 音乐符号学
symphony orchestras, stratification in 交响乐队的等级分层,*366*
Symposium on Transcription and Analysis (1963)记谱和分析研讨会(1963),*83 - 84*
syncretism 文化融合,*128,335,440 - 441*
systematic musicology 体系音乐学,*71,449*
Szabolcsi, Bence 萨博奇,本斯,*330 - 331,345*
Szego, Kathi 塞戈,卡蒂,*402*

talent 天才,*56*
Tappert, Wihelm 塔珀特,威廉,*113,118,121,191*
taqsim 塔克西姆(伊斯兰宗教音乐),*30,108 - 109*

taxonomics 分类学:of Blackfoot music 黑足人音乐的,*363 - 364*;of musicians 音乐家的,*365 - 367*;of Persian music 波斯音乐的,*364 - 365*;of Western music 西方音乐的,*358*,*359*
teachers 老师:distinguished from performers 区别于表演者,*396*;as objects for study 作为研究的目标,*390 - 391*;role of 角色,*396*; *See also* consultants, 另见受咨询者
teaching 教学:in Blackfoot culture 黑足人文化中的,*393*;in Carnatic music 卡纳蒂克音乐的,*392*;materials for 教材,*388 - 390*;in Persian music 在波斯音乐中的,*391 - 392*
"Tea for Two"(song)《二人茶》(歌曲),*122*
technology 技术:as determinant of music 作为音乐的决定因素,*230 - 231*;effect on music of 对音乐的影响,*431*;in future of ethnomusicology 民族音乐学未来的,*453*
Tehran 德黑兰:attitudes toward music in 对音乐的态度,*369*;conferences(1961) 1961 年会议,*434*;function of music in 音乐的功能,*253*;musical life in 音乐生活,*312*,*364 - 365*;record stores in 唱片店,*362*;*See also* Iran, 另见伊朗
Temperley, Nicholas 坦珀利,尼古拉斯,*125*
Tenzer, Michael 坦泽尔,迈克尔,*34*,*72*,*195*
terminology, as basis of ethnography 作为民族志基础的术语系统,*234 - 235*
tessitura 声区,*101*
thematic catalogues 主题目录,*54*
theory, social 社会理论,*441*; *See also* culture, 另见文化
third world 第三世界,*154*,*207*
Thompson, Stith 汤普森,斯蒂斯,*322 - 323*
Tick, Judith,蒂克,朱迪思,*412*
Tiruvayaru (India) 蒂鲁瓦亚鲁(印度),*195*
Tomlinson, Gary 汤姆林森,加里,*220*
tone languages 声调语言,*346*
"Top of Old Smoky"effect(歌曲)"老斯莫基山顶"效应,*113*,*115*
Touma, Habib Hassan 图玛,哈比卜·哈桑,*373*
tourism 旅游业,*194 - 195*
tours, by non-Western artists 非西方艺术家的巡演,*80*,*194 - 195*
transcription 记谱:attractiveness of 吸引力,*87*;aural versus mechanical 听觉对机械,*84 - 85*;Blacking on 布莱金的观点,*81*;collections of 乐谱集,*165 - 166*;Ellingson on 埃林森的观点,*75*;Herzog on 赫尔措格的观点,*87*;history of 历史,*76 - 77*;Hood on 胡德的观点,*88*;IFMC on 国际民间音乐学会的观点,*87*;mechani-

cal 机械的,*85 - 88*;recent approaches to 近期的方法,*89 - 91*;before recording 录音之前,*80 - 81*;C. Seeger on C. 西格的观点,*78 - 79*;C. Stumpf's approach to C. 施通普夫的方法,*80 - 81*;surveys of 综述,*75*;theories of 理论,*78 - 82*; *See also* melograph, 另见记谱仪

transmission 传播:conference on 有关会议,*292*;significance of 意义,*291 - 294*;and teaching 与教学,*390*;types of 类型,*292*,*298*

Tran Van Khe 陈文凯,*210*

Trinidad 特立尼达,*129*

trinity of composers 作曲家三巨头,*38*

tripartite model of music (Merriam)音乐的三分模式(梅里亚姆),*242*

Tsuge, Gen'ichi,楚格,甘伊奇,*89*,*142*

tunes 曲调:classification of 分类,*66*,*123 - 125*;families of 曲调族,*115 - 118*,*129*,*299*;relationships of(曲调间的)关系,*68*,*107*,*119 - 121*;types of 类型,*125*,*130*

tuning, Neanderthal 尼安德特人的调音,*378*

Turino, Thomas 图里诺,托马斯:areas of study of 研究领域,*7*;on Aymara 论艾玛拉人,*241*;on composition 论创作,*34*;on cosmopolitanism 论世界主义,*432*;on diasporas 论流散地,*72 - 73*;on individual musicans 论音乐家个人,*201*;on insider-outsider interface 论局内人、局外人的结合点,*151*;on music in migration 论移民中的音乐,*241*;on nationalism 论民族主义,*256*,*420*;on participatory music 论参与式音乐,*352*;on C. S. Peirse 论 C. S. 皮尔斯,*306*,*308*;on Zimbabwe 论津巴布韦,*285*

Turkey, early tourism to 土耳其,早期旅游业,*194*

"Twinkle, Twinkle Little Star" (song)"闪烁、闪烁、小星星"(歌曲),*116*

"Two Sisters"(song)"两姐妹"(歌曲),*27*

Tyagaraja 蒂亚格拉贾(印度作曲家),*38 - 39*,*195*

Tylor, Edward B. 泰勒,爱德华·B.,*216 - 217*,*232*,*238*,*276*

UCLA 加利福尼亚大学洛杉矶校区:as leading institution in ethnomusicology 作为民族音乐学的领军机构,*448*;melograph of 记谱仪,*89 - 90*

Umm Kulthum 乌姆·库尔图姆,*174*,*188*,*240*,*414*

unequals societies 不平等要素组成的社会:music as negociating force among 音乐作为协商调节的力量,*256*

United States 美国:minorities in 少数族裔,*424*; *See also* African Americans, 另见非裔美国人;minorities 少数族裔;Native Americans 美洲(美国)土著

units of music 音乐单元，*117*

universals 共性，普遍性，通则：anthropologist on 人类学家的观点，*266*；concept of 概念，*42* - *43*；as criteria for origins of music 音乐起源的准则，*260*；as equivalent to definition of music 相当于音乐的定义，*45*；as features of each musical utterance 每一种音乐表达的特征，*45*；as goal of ethnomusicology 作为民族音乐学的目的，*13* - *14*；in mythology 神话中的，*44*；statistical 统计的，*48* - *49*；symposia about 有关的研讨会，*43* - *44*；types of 类型，*44* - *47*

University of Illinois 伊利诺伊大学，*162* - *163*

Urbana，Illinois 伊利诺伊州的厄巴纳，*192*

urban ethnomusicology 城市民族音乐学，*185* - *187*，*286*

urgent anthropology 抢救式人类学，*167*

uses，as distinct from functions 与功能有区别的用途，*246*

ustad (Indian concept)，伍思达(导师，印度伊斯兰教概念)，defined 界定，*397*

Uto-Aztecan languages 犹他-阿兹特克诸语，*281*

values，cultural 文化价值：in Blackfoot culture 黑足人文化中的，*316*，*348* - *349*；defined界定，*226*；in Persian culture 波斯文化中的，*313* - *315*，*352*，*369*

Vander，Judith 范德，朱迪思，*183*，*240*，*327*，*413*，*433*

Vargyas，Lajos，巴吉阿斯，拉霍斯，*237*

variants 变体：development of 发展，*115* - *116*；*See also* tunes，另见曲调

variations，sets of 成套的变奏，*277*

Vedda 维达人，*269*

Venda 文达人：children's music of 儿童音乐，*428*；control of music among 对音乐的控制，*201*；dance of 舞蹈，*345*；music of 音乐，*105*

Verdi，Giuseppe 威尔第，朱赛佩，*175*

Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft (journal)《音乐学季刊》(期刊)，*220*，*447*

Vikar，Laszlo 威卡，拉兹洛，*141*

Villoteau，G. A. 维约托，G. A.，*62*，*140*

virtuosity 炫技性，*423*

visions，learning music in 在幻觉中学习音乐，*393*，*383*

Viswanathan，T. 维斯瓦纳坦，T.，*105*

vocal timbre，as racially determined 由种族决定的音色，*344*

von Rosen，Franziska 冯·罗森，弗朗齐斯卡，*147*

Wachsmann，Klaus 瓦赫斯曼，克劳斯，*26*

Wade, Bonnie 韦德,邦尼,*273*

Wade, Peter 韦德,彼得,*420*

Wagner, Richard 瓦格纳,理查德:changes in style of 风格的变化,*175*;as major composer 作为重要的作曲家,*191*;musical style of 音乐风格,*106*;on origin of music 论音乐的起源,*259*;significance to musicologist of 对音乐学家的意义,*38*;as specialist 作为专家,*175*

Waldstein Sonata (Beethoven)《华尔斯坦奏鸣曲》(贝多芬),*117*

wandering melodies 徘徊的旋律,*118*

war, music associated with 与战争相联系的音乐,*265*

Waterman, Christopher 沃特曼,克里斯多弗,*433*,*435*,*440* - *441*

Waterman, Richard 沃特曼,理查德:on Africanisms 论非洲文化特征,*128*;on comparative study 论比较研究,*66*;on music as enculturation 论作为文化适应(文化熏染)的音乐,*176*;on people of Yirkalla 论依尔卡拉人,*318*;on syncretism 论文化融合,*53*,*435*

Weber, Max 韦伯,马克斯,*288*

Webern, Anton 韦伯恩,安东,*230*,*278*

Weill, Kurt 魏尔,库尔特,*55*,*357*,*404*

Wertheimer, Max 韦特海默尔,马克斯,*269*

Wesleyan University 卫斯理大学:as leader in ethnomusicology 作为民族音乐学的领导机构,*448*

West Africa 西非:influence from 影响,*278*;music of 音乐,*58*

Western culture 西方文化:in anthropology 人类学中,*189*;conception of music in 音乐的概念,*19* - *20*;music taxonomies of 音乐分类学,*359* - *360*;perspective on change in 有关变化的视角,*438*

Westernization 西方化,*252*,*295* - *296*,*432* - *433*

Western music 西方音乐:effect on world music of 对世界音乐的影响,*436*;ethnography of 民族志,*242*;ethnomusicological study of 民族音乐学研究,*451*;history of 历史,*278*,*341* - *342*;improvisation in 即兴,*36*; in Israel 以色列的,*241*;learning in 学习,*391*;as quintessentially instrumental 典型器乐的,*377*;superiority of 优越性,*160*;terminology of 术语(系统),*235*;uniqueness of 独特性,*288*;women in 妇女,*407*

whales, sounds of 鲸的声音,*264* - *265*

White, Leslie 怀特,莱斯利,*225*,*302*

white music (Blackfoot term)白人音乐(黑足人术语),*58*,*425*

Whitten, Norman 惠滕,诺曼,*194* - *195*

Whorfian hypothesis 沃尔夫假说,*88*
Winnebago(Ho-Chunk) 温内贝格人(霍-钦克人) *240*
Wirora, Walter 维沃拉,瓦尔特:classification of tunes by 对曲调的分类,*120*,*125* - *126*;on comparative study 论比较研究,*65*,*72*;on culture areas 论文化区,*333* - *334*;on distribution 论传播,*324*,*326*;on folk music 论民间音乐,*370*;on global industrialized culture 论全球工业化文化,*281*,*434*;on oral transmission 论口头传播,*297*;on periodization 论历史分期,*220*;on tune relationships 论曲调关系,*107*
Wissler, Clark 威斯勒,克拉克,*333* - *334*
Witmer, Robert 威特默,罗伯特,*297*
Women 妇女:Balkan songs of 巴尔干(妇女)歌曲,*410*;in Blackfoot musical culture 黑足人音乐文化中的,*349*,*408*;in ethnomusicology 民族音乐学中的,*414* - *416*;as instrumentalist 作为器乐手,*381*;in music 音乐中的,*405*;musical stereotypes of 音乐形象定式,*407*;as musicians 作为音乐家的,*240*;as music teachers 作为音乐教师的,*407*;in Plains Drums 在平原印第安人的"鼓"歌唱团中,*408* - *409*,*415*;separate culture of (妇女)自己的文化,*405*;*See also* gender,另见社会性别
Wong, Isabel 黄,伊莎贝尔(黄琼璠),*285*
work, musical 音乐作品:identity of 认同,*113* - *115*,*118* - *119*;separaility of 可分离性,*117*;by Western composers 西方作曲家的,*175*
World Beat 世界节拍,*187*
world music, concept of 世界音乐的概念,*58* - *59*
world politics 世界政治,*206* - *208*
Wovoka (JackWilson) 沃沃卡(杰克·威尔逊),*346*
written tradition, rate of change in 记谱传统中的变化速度,*300* - *301*; *See also* oral tradition,另见口头传统
Wundt, Wihelm 冯特,威廉,*42*

xylophones 木琴,*325*

Yahi 雅希人,*29*,*183*,*436*; *See also* Ishi,另见伊希
Yirkalla, people of 伊尔卡拉人,*176*,*224*,*245*,*318*,*389*
yodeling 约德尔唱法, *327*
Yuman peoples 尤马人,*97*,*332*,*328*

Zemp, Hugo 曾普,雨果,*21*,*103*

Zimbabwe 津巴布韦,*256*,*285*;*See also* Shona musical culture,另见肖纳人音乐文化
Zonis, Ella 佐尼斯,埃拉,*142*,*415*
Zuni 祖尼人,*225*

附录

作者自述

最初，我是在印第安纳大学跟从乔治·赫尔佐格(George Herzog)学习民族音乐学的，那时，“民族音乐学”(ethnomusicology) 一词还没有创造出来，也没有这样的课程。事实上我是印第安纳大学该领域的首位学生，据我估计，也许是美国该领域的首位学生。在那段岁月的最初两三年中，我似乎逐渐明白了一些情况：

1) 有一些事情，是所有想成为民族音乐学家的人应当知道且应当可以去做的；

2) 有很多的事情，应当是民族音乐学的领域可以研究的，并且——

3) 没有将研究生或学者引入该领域的英文书籍(或许只有几本简明的德语书籍)。

我当时认为，在某个阶段(或许不久)，我该努力去解决这些问题。

事实上，我确实努力了，回想起来，那些努力还很不成熟。在我的《原始文化中的音乐》(*Music in Primitive Culture*，1956 年，约写作于 5 年前)一书中，我写下了从赫尔佐克那里学到的方法，赫尔佐克那时已因病退休。10 年之后，我出版了《民族音乐学的理论与方法》(*Theory and Method in Ethnomusicology*，1964 年)，这本书是专为那些已经熟知历史音乐学，并且希望步入民族音乐学的学生阅读而写的。几乎与此同时，另两位作者，艾伦·梅里亚姆(Alan Merriam)(《音乐人类学》，1964 年)以及曼特尔·胡德(Mantle Hood)(哈里森、胡德、帕里斯卡[Harrison-Hood-Palisca] 主编的《音乐学》所刊他的长篇论文，1963 年；以及《民族音乐学家》[*The Ethnomusicologist*]，1971 年)都尝试以截然不同的方法做了与我相同的工作。因而，到 1980 年，我相信美国民族音乐学家的材料可以帮助他们整合自己的研究领域。我认为，那时北美大多数的民族音乐学学生都拥有了一定的认知和技能。

然而，我感到其他音乐家、音乐学者，以及其他学术圈里的其他人对我们民族音乐学正在做的和想要做的事情并不明白。这促使我下决心写了

1983 年版的《民族音乐学研究》一书。我不知道是否达到了目的，但这本书似乎大多是民族音乐学家在使用，而很少为其他领域所用，尽管我是用一种可以让他们接受的方法来写这本书的。我还想说明一点，学习民族音乐学是件愉快的事情，有其轻松的方面，无论如何，学术不应该那么严肃——这就导致了这本书带有些轻松愉快的成分。

之所以要出版 2005 版，是因为我意识到出现了诸多新研究和新看法，这使得 1983 年版大大过时了。人们所谈论的以及学生们所阅读的大部分书籍和文章都是 1983 年后出版的。因而在写作新版时，我尝试充分修订几乎每一章节，同时也并不丢弃本书的基本特征。至于是否达到预期目标，自由他人来评价。

在 1983 年版与 2005 年版之间的时段里，研究领域方面发生了什么重大变化？民族音乐学家更感兴趣的是：广义上音乐与政治的关系；决定音乐行为的权力关系；性别关系；音乐如何变化以及各种音乐之间如何互动。而对揭示所谓的纯音乐或本真音乐不太感兴趣；民族音乐学家希望研究西方或现代文化中的音乐行为，包括西方艺术音乐。（上述部分内容在 2005 版的引言中有所述及）

让我再说一些我个人的经历。像许多美国人一样，我起先是研究美国本土音乐的，最初只是研究音乐风格，而最终做了民族志。我的博士论文尝试在北美印第安文化中建立相应于文化和语言区的音乐风格区（《墨西哥以北的美洲印第安人音乐：风格与风格区》[*American Indian Music North of Mexico: Its Styles and Areas*]，1953 年）。居住在底特律时，我在所从事的第一份工作中，对传统所扮演的角色产生了兴趣，即去研究居住该市的主要来自欧洲的移民的少数族裔文化中的民间音乐。之后，我再度研究印第安人的音乐，在蒙大拿州的“黑足人”中做田野工作，我尝试做了一系列的研究项目，包括一部音乐传记以及了解其有关音乐的观念。当我在 1964 年来到伊利诺伊大学时，作为学校研究项目的一部分，学校让我前往伊朗。我对两个研究项目产生了兴趣，一个是波斯音乐中的“拉蒂夫”(radif) 是如何用于即兴演奏的，另一个是传统音乐在城市生活中的现代化。后者的研究已经编辑成书出版，即《八种城市的音乐文化》，这本书曾一度被视为具有创新性。在 1980 年代，我开始对民族志的研究方法论产生了兴趣，我将其作为理解一种音乐文化总体的方式，发表了《黑足人的音乐思维》(*Blackfoot Musical Thought*，1989 年)。这让我感到，我可以去探讨那些在我自身所处的文化之内或之外我曾一直在探讨的问题，我还开始尝试为美国的西方艺术音乐撰写民族志，这成就了我的著作《腹地览胜：对音乐院校的民族音乐学思

考》(*Heartland Excursions*: *Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*,1995年)。

此刻,就我积极从事的研究而言,我依旧对与民族音乐学学科有联系的一个问题——即民族音乐学的历史——怀有兴趣。《民族音乐学研究:31个论题和概念》这本书采用了大量的历史学方法,但这并非是"一段"历史。在今后的一两年中,我将会出版一本书,其中重印了一些我写的有关民族音乐学历史的文章,既包含一些先前发表的论文,也包含了一些来自于1988年到2008年间我做过的讲座内容。我还希望写一篇短文,用于解释民族音乐学及其在20世纪音乐生活发展中所起到的作用。

(段劲楠根据内特尔2009年6月13日电子邮件编译,汤亚汀校)

校订说明

1）在校订全书过程中，校订者不时地将所遇之疑难问题——尤其是美国的俚俗语和文化语境以及印第安习俗等——通过电子邮件——请教作者内特尔教授，每次都会得到他迅疾而详尽的回复，这使本书译文的可信度大大增加。但本校订者还是要声明：由于本书篇幅庞大，而校订工作多在课余和假期断断续续进行，故疏漏错误和逻辑不顺之处在所难免，敬请同行与读者不吝赐教。

2）本书最早系由中国音乐学院刘勇教授推荐，他联系了作者内特尔和美国伊利诺伊大学出版社，之后签下合同。当时，他有意参与翻译，但因时间问题，只翻译了三章，在此特对他的前期工作和努力表示敬意和感谢。

3）本书翻译分工如下：第一部分第1～3章由刘勇翻译，第4～10章、第四部分的6章以及封套说明由闻涵卿翻译，第二部分和第三部分15章由王辉翻译。索引由闻、王两人共同完成，作者中文版序由汤亚汀翻译，作者自述由段劲楠翻译，汤亚汀统校全书定稿，对第1～3章的校订亦参考了对闻涵卿翻译的原校订版本。

4）本书中 ethnomusicology 译名之所以取“民族音乐学”，是为了同作者在梳理学科历史时常常提及的梅里亚姆(Alan Merriam)的“音乐人类学”(anthropology of music)和西格(Anthony Seeger)的“音乐的人类学”(musical anthropology)加以区分。而且本人认为1950年代至1964年梅里亚姆的“音乐人类学”出现之前，以音乐学为取向的这门学科的确应该称为“民族音乐学”，便于同后来以人类学为取向的“音乐人类学”区分，虽然学科英文原名称并没有改动(但作者常称自己的专业为“人类学与音乐”)。当然，我们完全可以按中国的国情称为“音乐人类学”以示同传统的“民族民间音乐研究”有所区分。

汤亚汀

附论

内特尔：从“29个论题”到“31个论题”
——民族音乐学写作及话语25年间的变化

汤亚汀

内特尔的《民族音乐学研究：29个论题与概念》(1983年，伊利诺伊大学出版社)写作于1979年，时隔25年后的2004年，他又逐章逐节地做了重大修订，次年由同一出版社推出新版(新版之中文版由上海音乐学院出版社2012年出版)，由原来的29个论题增至31个论题。关于两个版本的主要区别，作者在给笔者的电子邮件(2009年9月6日)中作如是归纳：

“29个论题”展示的民族音乐学，所关注的是音乐及其文化语境，回顾了研究技术与方法，阐释了学科史。

“31个论题”在继承旧版的目标的同时，更加强调了各种理论的视角，阐释了学科进一步拓展了的各种视角，反映了民族音乐学家对研究文化中的音乐日益增强的兴趣。

两相比较二者的关键词，可以看出“音乐与文化”变成了“文化中的音乐”，“技术与方法”变成了“理论的视角”，“阐释学科史”变成为“阐释学科进一步拓展的视角”，可见新版在继承旧版目标的同时，更强调“文化语境”、“理论视角”和“学科的新进展”。

本文尝试以美国音乐学家查尔斯·西格所谓的“言语模式”(speech mode)和法国后现代思想家德里达的“书写”观(*écriture*, writing)，以互文性(intertextuality)的角度，探讨内特尔这两个版本的差异以及这些差异所反映的时代意义，即25年来民族音乐学写作和话语所发生的变化，并以此反映学科在这四分之一世纪所发生的巨大而深刻的变化。以下先从有关书写理论的问题开始。

言语模式与文本写作

民族音乐学早期，美国音乐学家查尔斯·西格(Charles Seeger)在论述

“音乐学的结合点”(musicological juncture)时，提出音乐学有两种知识或表达方式，即所谓的“言语模式”(speech mode)和“音乐模式”，前者指用言语描述音乐，后者指创造表演体验音乐，即音乐学研究应由两部分组成：文本写作再加上参与感知所研究的音乐。本文主要讨论民族音乐学文本写作的问题。

法国后现代思想家德里达的“书写”观已成为后现代思潮－解构主义的一个关键词。德里达的书写概念从语言学的形式问题出发，但以哲学的角度提出关乎言语意义的问题，他认为：书写本身自我显现(self-present)的意义，其重要性不亚于口头言说(speech)，书写是言语和意义的必要组成部分，意义与真理的述求总是取决于书写，并服从于书写的修辞要求和隐喻。因此，书写的策略成为对真理述求的基本要素。而且，因为书写是“符号的符号”，词汇的意义就不会稳定于一个固定的概念，而是借助于其他词汇的“踪迹”(trace，或“痕迹”)以不断补充自身的意义，或曰其意义被延迟产生，即意义的“延异”(*defférance*)。(Barker 2004:209)于是，语言及其意义的确定性被消解(即被解构)，具有了不确定性和无限性。“书写过程，历史地被构成为差异的织体”。(赵 2006:761)

德里达所谓的“踪迹”，即互文的比较所产生的差异，“某一要素总是由别的要素与自己的差异所规定，当它指向某一他者时总是会留下踪迹的经验。”(赵等，2006:535)差异或踪迹生成意义，本文的目的在于研究内特尔的这两个不同的文本写作，考察新文本的增补、修改如何带有旧文本的踪迹——以互文的比较，探索这些差异所隐含的深层次的意义。

民族志写作

人类学和民族音乐学的写作主要就是指民族志(ethnography，词根ethno-和-graphy为希腊语，分别意为 race，nation[即“民族”]和 write[即“书写”]，故可直译为“民族书写”)，亦可称为“文化志”，这是文化人类学首创的书写法，实际上是对所研究文化进行田野调查的最终报告。在民族志报告中，其数据——田野收集的资料——只有通过作者的叙述和解读才能产生意义。

但是由于人类学的起源历史地带有的殖民主义的污点，其经典的调研方法，即文化普遍论的视角和西方中心论的方法论以及职业规范(称为“伦理”，即 ethics)，自 1960 年代起就一直遭到质疑和诟病。挑战的主将是美国人类学家格尔茨，他的思想称为阐释人类学，这是探求文化意义的解释性科学和人为的认知过程，研究重点从对行为和社会结构的分析转移到对象征

符号、意义和思维的研究，以“深描”和“地方性知识”为批判武器，反映民族志写作和实践的话语。“深描”指的是从简单的文化现象揭示隐含的多层社会内涵(即“隐喻”,metaphor)，或曰揭示所研究文化内部自身的认知结构和文化语法;“地方性知识”即是以文化局内人的眼光表征(或“表述”,representation)所研究的文化。二者都意在尽可能地还原所研究文化原本的意义。(部分参见汪 2007:197-9;Marcus Fischer1997:35,57)

文化的意义是人类编织的意义之网，符号之网。如上节所述，书写是“符号的符号”，文字不会稳定于一个固定的概念，而是借助于其他词汇的“踪迹”不断补充意义，意义不断被延迟产生，不同的解读生产和再生产(马克思的术语，production and reproduction)出无穷无尽的意义。1980年代以来的人类学写作反思(reflexivity)(详见汤 2009:345-354)，即学者反思自己的研究对被研究对象所产生的影响，也意味着以下两类踪迹或互文现象:

1) *局外-局内的互文性*:学者反思自己作为局外人在当地留下的“踪迹”——他们书写的具象表现——与当地的文化表象及局内人的价值观之间的差异，差异即是局外-局内两种文本形成“互文”对照的结果，而且这种局内-局外的“对话”在内特尔的全书中处处都有体现，因而民族志文体(style)成为一种合作撰写的叙事性散文体的“故事”，在本书新版中称为“对话体编写”(dialogic editing)，而作者的全书写作风格正是一种比较随意的广义的“对话”散文体(essay style)(详见下文)。

2) *旧版-新版的互文性*:学者经历反思后，改变自己的写作，或曰不断修正原文本，在新文本中也处处表现原文本的“踪迹”、或与原文本的差异，这是第二重互文性。从“29个论题”到“31个论题”正是通过书写过程，展示了学科如何历史地被构建为具有差异的意义之网，正如作者在中文版序言中所言:

> *我分别在自己1956年、1964年、本书初版的1983年以及其他著述中探讨了这些论题，读者会发现，以后我必须经常改变自己的立场，希望随着时光的流逝而不断学习，回应同事们变化的态度，反映社会和文化的变化。无疑，再过10年，还会有人希望再度修改本书的有关章节。*

时代不断在发展，对原文本的“踪迹”就得不断修正，于是“意义被延异在永恒的生产中”(赵 2006:215)。上述引文至少提及了作者本人4种形成互文的文本(除本文论及的“29”和“31”两个版本，1956年指《原始文化中的音乐》,1964年即《民族音乐学的理论与方法》)，可以说，每一种都留下了与前一文本相异的“踪迹”。

意义的延异和踪迹(即差异)、互文性或对话体,这些都消解、解构了语言及其意义的确定性。这些写作显示出解构主义如何影响着西方学术界的文本写作——民族志写作概莫能外。

文本书写环节的互文性比较

本文对"29"和"31"两个版本的文本书写的阐释环节,拟从语言学的字词句篇到语义分析,解读不同文本间的差异所产生的隐喻意义,这些阐释环节即:

术语选择-主题变动-民族志叙事-篇章扩充-意义阐释-文化构筑

这里的"术语选择"指作者两个版本由于时代语境的不同而具有各自的术语体系(terminology),新版既同旧版有差异,也保留了旧版的一些踪迹,而术语的变化必定表明语境的转换;主题(topic,亦指标题)变动指的是论述的题目在章节标题层面所集中反映的变化;所谓"民族志叙事",笔者将新旧版本都看作是"民族志"汇集,即汇集了无数的小型个案;"篇章扩充"系作者所增补(supplement)的新内容;"意义阐释"如同作者在新版中所言,他的焦点在于探讨所研究文化的意义或价值观;最后的结果是"文化构筑",即作者以自己的研究个案向读者所表征再现的四种文化:印第安黑足人音乐文化,伊朗城市古典音乐文化,南印度古典音乐文化,以及西方音乐文化。

术语选择

术语亦是一个时代语境的关键词,反映了主导思潮的语境,即"时代精神"(*Zeitgeist*)。"29个论题"写作于1979~1982年间,成书于1983年,这个时期民族音乐学还处于1960年代以来的文化人类学各种思潮的影响下,即社会结构功能学派(以梅里亚姆为代表),新进化论(洛马克斯为典型),象征人类学(以人类学家费尔德[Stephan Feld]为典型)和结构主义语言学等(概述参见汤2008:86-90,90-94)。而人类学以格尔茨为代表的阐释学思想(1960年代起)和萨义德具有马克思主义-后殖民批评倾向的东方主义批判(1975)等思想,总体而言尚未进入民族音乐学领域。

"29个论题"索引所收词条约700个(不包括子词条),反映的大致是与上述思潮相关的术语。如反映语言学和象征人类学思潮的:列维-斯特劳斯,用于音乐分析的语言学,音素学,语音学,符号学与音乐,主位-客位二分法,社会语言学,象征体系。以当今的角度来看,其中也留下了一些在当时已属比较前卫的"踪迹",如反映文化研究和后殖民主义批评的:音乐杂交(hybridity),大众媒介,少数群体文化,政治与民族音乐学,城市民族音乐学,

流行音乐，民族国家，妇女，地理学，移民，同质性，伦理，地球村，地图等。

术语——一个时代的“关键词”——是构建特定语境的最小单元。“29个论题”所涉及的民族音乐学三个时期的语境分别是：比较音乐学，早期民族音乐学（1930年代至1960年代中期），以及1960年代中至1980年代初的民族音乐学。这里只说最后这个时期，如上所述，最后这个时期可以进一步概括为法国社会学家迪尔克姆（涂尔干）的社会学思想——人们的共同意识和集体表象都反映在社会事实中，意识形态是社会发展的动力——主导着英美人类学的时代（如梅里亚姆、布莱金、A. 西格和洛玛克斯等人的著述）。这些都反映在1983年版的全书各章节中。而其第29章“文化灰视”，则留下了内特尔本人1970、1980年代思想的踪迹，可归结为：西方文化的冲击——表现为西方化、现代化和文化融合三大类型——造成了世界音乐的同质化（所谓“地球村”的形成），传统音乐的这种变化产生了城市民族音乐学，该分支学科研究所谓“被污染的”或“混杂的”传统音乐，但那也可以理解为对传统的丰富，因而这是一个差异的时代（见1983年版第26章“差异万岁”）。此外还涉及到移民和文化地理学这些即使当今都仍属前卫的问题。这些几乎都是今天新版中得到进一步展开的全球化－后现代思潮的踪迹（详见下文“篇章扩充”）。另一个当时的主流思潮的踪迹则是结构主义，即是“从语言学和符号学借用的分析方法开始发挥主要作用”（见旧版“跋”，新版第31章）。

以上思想在将近10年后的1991年，在由迈尔斯主编的《民族音乐学导论》中内特尔的“民族音乐学最近20年的方向”一文（译文见汤2008）里，又进一步留下了踪迹，涉及研究对象（西方艺术、城市通俗－流行、少数族裔等音乐），社会各种因素的发展进程（如西方影响、大众媒介、城市化等），方法与观念（人类学、语言学、马克思主义等）等等，这些也都与2005年新版形成了一个最晚近的互文对照。

由此观之，笔者深感内特尔学术思想的敏锐性和前瞻性，如：1958年他就提出了“音乐学分析的语言学方法”，这种分析在十多年后的1970年代才形成高潮。尽管就“2005版”的书评认为他“主要倚重梅里亚姆的著述”而显得陈旧（Reed 2007），但在“1983版”中，他就已经看到了梅氏文化共时主义的局限性，提出了历史和个人的视角，成为不到10年后赖斯（Tim Rice，1997）的“历史构建－社会维持－个人创造”这一新三分模式的先声。同时，在“1983版”中，他也提出了具有全球化－后现代特点的思维雏形（包括城市民族音乐学研究，见其《八城市音乐文化》，1978；也参见其《西方对世界音乐的冲击》，1985），这是在十多年后的1989年才开始成规模地涌现，并延续20年至今而不衰的思潮。

“31个问题”索引词条总计约1200条(不含子词条)。其中的变动有三个层次:删除,修改,新增。删除有殖民主义和西方中心论意味的词条,如:异国情调,部落音乐,原始音乐,后两条代之以土著音乐(aboriginal music)或当地音乐(indigenous music)。修改如:“记谱法”(notation)改为“音乐书写”(music writing)(意在去西方话语中心论),“主位-客位二分法”改为“主位-客位的结合点”,“音乐与符号”改为“音乐符号学”(显示视角或学科从二元对立而发展融合成一种辩证统一的新分支学科),“科学史”改为“自然科学和社会科学”(强调自然科学与社会科学的并重),“妇女”改作“女性”(进一步突出当下的女性主义和性别研究)。

新增500个词条(不含子词条),其中有近百条反映了人类学思想的进一步渗入或展现了当今的新思潮,列举如下:

人类学方面:民族志对话体编写,口述史,反思,公共事件,文化有机论,图像学,边缘残存,人生周期,复杂社会,社会等级体系,社会变化的结构与理论。

文化研究与后殖民批评方面:

1) 文化研究与后殖民:全球化,城市,城市研究,殖民主义,后殖民主义,民族主义,世界主义,文化界限,知识产权,工业化文化,对受压迫群体的研究,世界政治,权力,他者化,文化灰视,霸权,身份认同,想象的社群,少数群体,种族,阶级,族群性,不平等要素组成的社会,流散地,差异,流放,难民朝觐,旅游业;

2) 性别:性别,女性主义理论,同性恋运动,社会性别,性别研究,两性人,同性恋;

3) 文化:文化,神话,文化高潮,文化接触,文化核心,文化英雄,天才概念。

音乐:描述性音乐书写,音乐会,乐队,即兴,表演中的阐释,歌曲指纹,音乐院校,学校歌曲,乐器技术,微型音乐,新音乐学,参与性音乐,展示性音乐,音乐污染,女性民族音乐学家,女性民族音乐学,各种民族音乐学(ethnomusicologies),历史民族音乐学,音乐心理学,社会音乐学,生物音乐学学家,世界音乐,世界节拍,音乐遣返原地,再研究。

其他:生物学,技术,气候,言语模式,符号语言,深层结构,表层结构。

后现代思潮代表人物:布迪厄,克利福德,德里达,格尔茨,葛兰西,皮尔斯。

主题变动

全书四大部分变动的情况不一,第一部分(概念)和第三部分(框架)主要是删并及增补部分内容或章节,第二部分(方法)增设重要的一章,即第14章,论述城市民族音乐学及“家门口”的田野这样的全新视角;全书重大修改

多在第四部分(视角)(详见下文)。各章论述的主题在新版中有较多的变动,可分为五个层级:

1) 删并:"欧洲民间音乐"(原第8、9、23、24章,缩并为新版第9、25章);"文化融合、西方化、现代化"(原第29章)。

2) 修改:"录音,印刷,书写,口头"改为"传播的意义"(第21章,这里章节指新版,下同)。

3) 扩充:中心与边缘(第5章);普通音乐家和杰出音乐家(第13章);庄严进行曲(第31章,对学科四个历史时期的内容重大扩充)。

4) 替换:取样(第12章,原为"什么值得保存")。

5) 新增:这一类最多,即兴(第3章);音乐多重能力(第5章);歌曲指纹(第13章);城市民族音乐学(第14章);多种民族音乐学(第15章);民族志的切入点(第17章);各种身份认同(第18章);物质环境和生物学(第19章);历史转向(第20章);索绪尔和皮尔斯(第22章);流动中的音乐(第23章);各类机构的音乐分类(第25章);乐器的功能(第26章);多元音乐文化、表征的政治(第27章,世界音乐);性别(女性)研究(第28章);同性恋音乐文化(第29章);观察他者的视角(第30章)。

以上至少可以归纳为这样一些重要取向:传播学,城市研究,即兴表演,音乐创造者的个人作用,历史研究的回归,全球化语境下的音乐流动性(文化地理学)以及个人身份认同,与文化他者相关的一系列问题,多元文化,文化政治,学科的去西方中心论与多元化,性别研究的拓展,皮尔斯符号学的再兴起等等。

民族志叙事

2003年美国民族音乐学家赖斯精辟地为民族志描绘了新方向,"即从对静态常态的描述转变为强调发生变化的因素。做民族志不是对一个瞬间的速写,更多的是记述不断变化的文化"。(第17章)民族志叙事性写作方面涉及视角、文体、修辞以及结构等几个方面。全书既可看作是一系列小型民族志的汇集,亦可看作是一部大型民族志,其框架为:第一部分的9章论述学科基本概念,相当于民族志的引论;第二部分的6章描述田野工作的各个方面,描述调研过程;第三部分的9章在文化的整体框架内展开论述;第四部分以多元的视角探讨一些具体的领域。这四大部分各自穿插着无数个小个案,讲述了无数个小故事,这无数的故事首先都以比较的视角这样的互文性串联起来,可以说,比较是作者一个主要的贯穿全书的写作视角。比较主要围绕作者自己调研的四个领域:印第安黑足人土著音乐,伊朗德黑兰古典音

乐，南印度古典音乐，及其母语环境下的西方音乐文化。作者将这四种迥然不同的文化置于同样的地位加以比较，既比较共性，也比较差异，在互文结构中强调世界"所有音乐都是平等的"（第 6 章）这样的意义。

比较的视角运用了巴赫金所谓的对话体（dialogic）的叙事文体，这一概念指"双向性"、"多向性"或"多声性"（polyphonic），让人们注意语言内在的模糊性，以及言说的主体以对话形式创造意义的手段，同时所分析的文本也处于文本自身与其语境之间的对话关系。对话体强调意义的构筑是一个动态的过程，与互文性和意义的延异形成共鸣。对话体也同后马克思主义的意识形态和霸权的思想相关，即每一种语言表现——书写的或口头的——都是我们过去和当下的各种声音通过语言的文化之网交织起来的过程，我们通过内化（即吸收）他者的声音而获得语言，并通过与他者的持续对话，重新外化（即再现）这种对话形式。（参见 Barker 2004：50－51）

本文所谓的"对话"也有多层面及多种意义，从具体到隐喻式的层次依次如下：

1）具体场景的对话；
2）设问式对话（自问自答）；
3）对立观念所形成的辩驳；
4）局外－局内的对话；
5）学科历史与现状的"对话"；
6）"29 个问题"与"31 个问题"所形成的"对话"。

前三种表现为狭义的具体文体和修辞，后三种则是广义的贯穿全书的宏观隐喻式"对话"。其中一种最重要的贯穿性"对话"，即是作为局外人的作者和当地文化局内人之间对特定文化"文本"不同解读的对话，展现了二者对同样的问题的观念差异和冲突，但作者认为这既是对立、也是互补，通过对话"协商"（negotiation，即通过较量而相互妥协）而得到一定程度的共识或互补，或达到两种意义系统跨文化交流的目的，因此人类学学者应该积极主动地与自己所研究的他者文化进行此类对话。如前已述，主位与客位的关系从旧版的"二元对立"，转变为二者的"结合"，二者不可缺一。作者还认为，虽然局外人永远无法理解"他者"的音乐文化——即所谓的"地方性知识"，但他可以提供一些被局内人忽视的新视角，这正是民族音乐学学科"局外人"研究得以成立的逻辑立足点，如内特尔所言：

> 正如我的老师所说，我永远也不会用他的同胞的那种方式来理解他的音乐，也许我最大的期望就是找出一些他们没有注意到的、但有意义的方面。（第 11 章）

对话的语境也产生了对文本的细读，即所谓的“话语分析”，此乃本书一大特色。至于这类话语来源，如作者所言，有专业人士（包括辞典定义），普通人群（美国城市中产阶级），“他者”社会的观念（北美印第安人和中东穆斯林）。作者从这三种途径发现三类不同的话语，然后将其并置以形成“多声部”的“对话”，即进行互文比较，生成意义（得出结论），如“鸡尾酒会上的对话也许能够最真实反映出：美国城市中产阶级在生活中究竟如何使用音乐的概念”，“正规的音乐概念和日常获得的音乐概念之间有一些明显的矛盾之处……但是在某些方面，双方的定义是相吻合的”，“他者”社会的“这些领悟也在所难免地来自基本上是种族中心论的方法”等等（参见第二章）。

除了对话体，文体和修辞上秉承了 1983 版的特色，这也是作者一贯的行文风格，颇具文学性，在人类学民族志写作中称作“诗学”（poetics，即用艺术创造的方式表征文化，或研究写作中语言技巧的学科，有人译作“语艺学”）。如运用了讲故事的口语叙事体，叙述中穿插轶事趣闻，甚至出现了类似的小说体（如第 10 章开头在黑足人处做田野的故事，以及全书多处出现的故事）。此外，标题多有典故及引语，如戏仿英国文学家王尔德的戏剧《认真的重要》的“民歌的重要”、“成为明星的重要”，戏仿马克思的“全世界档案，联合起来”，引用英国词典编撰家约翰逊的“无害的苦役”，美国布鲁斯歌星布隆齐的名言“我从未听到过马儿唱歌”，魏尔音乐剧《维纳斯之触动》中的唱段“在这里我自己成了外人”等等。

各章写作结构安排大致如下：1）以具体场景开始，常常用对话提问形式，提出本章问题（有三分之一章节如是开始，有时章节当中也出现对话场景）；2）历史及文献概述，梳理学科史；3）故事个案，用以解释本章问题；4）介绍最新趋势及重要书目。

之所以在民族志中运用诗学或语艺学的方法，是因为文化的现实纷繁复杂，人们的认识有局限，无法加以复制或完全再现，通过写作的话语和修辞所再现的文本，只是某种带有主观性的创作－表征而已。这样的文本汇集了各种思潮、各种意识形态、各种价值观、各种文化符号，这样民族志写作就提供了各种文本交汇的空间——即形成了互文的状态，各种政治与权力就在这一空间内较量、妥协而达成某种共识，生产无限的意义。

篇章扩充

新版重要的篇章扩充，除了增加了 4 章外（即第 14 章“田野工作”，第 17 章“民族志”，第 26 章“乐器”，第 29 章“女性”），最重要的还是 1990 年代以来的后现代主义、后殖民主义、文化批评方面的内容。

正如内特尔在中文版序中所言，“民族音乐学的发展是社会和政治事件

的结果，也是音乐史事件的结果。"对于 1990 年以来的社会和政治事件，作者在第 30 章作了归纳，主要是电子技术和互联网带来的全球化和源自西方文化的资本主义发展——即所谓的后殖民主义、文化帝国主义进程的不断强化，产生了"文化灰视"或文化同质化现象，世界缩小成一个地球村，并产生了如内特尔所言及的政治思潮或运动：

我首先要说一下殖民主义，它使世界上各个社会，或至少这些社会的精英，采纳了西方文化的某些价值观和西方音乐的许多方面；还要说说民族主义，它使曾经构成世界的各个小型社会聚合成一些更大的实体，它们彼此间通过共同的语言和文化来维系，尽管其成员也许不太能意识到对方的存在，因此只能作为一个"想象的社群"而共存；还有世界主义（cosmopolitanism），图里诺（Turino 2000:7）将其定义为"客体、观念和文化态度，它们广泛散播于全世界，然而只针对某些国家中特定的一部分人群[读作'精英']，这一过程也被称为全球化。"在社会科学中还形成了一系列概念——后殖民主义、后民族主义、流散地网络、跨民族主义等等，以期解决人群之间各种不同的相互影响。或更恰当地说，这些概念关乎下列这类人，他们根据彼此间的关系以及与其过去的关系，将自己看作是各个群体的成员。（第 30 章）

"人类学对全球化感兴趣是有原因的。20 世纪 80 年代出现的族群性和民族主义的研究，显然加入了全球化研究的内容，民族主义实际上被定义为与现代性和国家相关的现象，族群运动也大都与变化和现代化紧密相连。"（庄 2008:683）因此，根据以上内特尔第 30 章引文，可作如是逻辑解读：殖民主义带来了文化同质化，世界主义造成了"全球化"，但民族主义的反制，造成了"想象的社群"即"身份认同"，同时，全球的流散的网络造成了后民族主义－跨民族主义的融合与杂交，后殖民主义又进一步强调差异（即"异质化"）与认同，世界就在这一否定之否定中变化发展，就民族音乐学关注的视野而言，这一否定之否定的历史发展即是：人类音乐的总体比较－特定音乐文化的研究－全球化语境下特定音乐文化的变异，如作者所言：

事易时移，但在某些方面我们又回到了原点。我们以尝试着眼于整个音乐世界的多样性和统一性为始，进而转向了高度的专攻方向，然而鉴于世界——如我们常常所听到的那样——已缩小为"地球村"，我们再度对人类音乐的总体、特别是近期的历史进程产生兴趣。（第 30 章）

笔者拟对新版所增加篇章作如下逻辑梳理：面对现代性带来各种传统的同质化倾向，作者首先提出以"变化"的视角来看待，这在旧版中已经论

述,新版则进一步以后现代思潮－新历史主义的角度(第 20 章:“转折”),强调差异与多元(第 29 章:“多样化与差异”),差异的特征就是有一个与“我们”形成对照的特异的“他者”(第 30 章:“观察他者的视角”),有不同的“他者”,于是产生多元的群体身份及其认同(第 18 章:“各种各样的身份”),如移民(第 23 章:“流动中的音乐”)、性别(第 28 章:“女性”、及第 29 章:“同性恋、各种性取向”),少数族裔及其他少数群体如音乐家和儿童(第 29 章);异质化－多元化还体现在多重的音乐能力(第 5 章)、学科的多元化(第 15 章:“各种民族音乐学”),以及多元的世界音乐(第 27 章:“多元音乐的文化或多元文化的音乐”)及其表征的政治(第 27 章)。此外,作者专辟两个新章节作为上述多维视角的综合运用,即第 14 章(“重新界定田野”)西方城市文化研究和第 26 章乐器研究。最后作者对上述新内容(作者所谓学科发展的“第四时期”)作了如下总结:

首先,这一时期强调理论,“理论”这个词也许更应该说成是“做出诠释的思维立场”,并且坚持将阐释资料——而不仅仅是实证主义般地展示资料——作为首要目标。与音乐史学家以及关注分析的音乐理论家相比,民族音乐学家或许总是强调“理论”,总是认为观察者的立场决定了他们看待和阐释资料的方式。不过,坚持以源于社会理论——其目的既明智又实际——的立场为基础来做阐释是当代学术的一个重要特征。其次,第四时期的特征还有音乐世界在过去几十年中所经历的巨大变化——那是经济、政治和科技等力量影响的结果,这些变化要求我们找到看待和解释音乐世界的新方式。(第 31 章)

这里不妨再同“新格鲁夫”第二版(2000 年)的“音乐人类学－当代问题”(M. Stokes 撰写)作一互文比较(内特尔“31 个论题”也述及该条目,参见第 30 章/“观察‘他者’的新视角”)。该条目将 1990 年以来学科发展倾向的总原则称为“文化政治”(即文化反映/构建政治),本书评作者按其所论述归纳为:

一、地域－空间范畴:
着眼点:社群及其差异(权力关系)
热点:民族国家(现代性)、流散地(旅行文化)/全球化、社会性别\性征
二、历史－时间范畴:
新历史主义(新音乐学)与实践理论
三、微观范畴:象征主义-符号学、后结构心理分析、认知心理学等
(参见汤 2009/1)

从上所见,内特尔2005版除极个别外(如拉康的后结构心理分析,那在音乐学界仅是设想、并无个案),几乎涵盖以上所有方面,其中有些还设专门章节论述(如前已述:差异、性别、流散地、象征主义-符号学)。

其他方面内容的扩充还包括:从前民族音乐学只对社群整体的音乐感兴趣,现在则同时重视个人和个性(第3章、第13章);比"1983版"更进一步突破了文化的共时性和所谓"无历史的人类"的观念,即突出了历史的角度(第20章);表现出对表演、尤其是对即兴的兴趣(第3章);加强了传统的老题目——音乐起源的生物学研究,且联系婴儿成长期和人类早年的音乐现象(第19章);介绍符号学皮尔斯学派的再度兴起(第22章)。

意义阐释

如前所引,新版意在"阐释学科扩大的视角","以源于社会理论的立场为基础","坚持将阐释资料——而不仅仅是实证主义般地展示资料——作为首要目标",此即人类学所谓的"深描"。

作者认为,叙事的最终目的在于阐释梅里亚姆三分模式中的价值或概念。值得一提的是作者在索引中删除了梅氏原有的"声音"和"行为"两个词条,但独独保留了"价值"。他对四种文化的描述最后都归结到各个社会深层的价值观,探讨音乐的意义,而将审美降低到最低层次,如他所言:

值得我们特别关注的是,我们可以设想有一条关系线,引导人们从中心的或主要的文化原则延伸到音乐。使用梅里亚姆的音乐三分模式(Merriam 1964:33),但暂且不论梅里亚姆的进一步阐释——即这三个部分(概念、行为、声音)都是平等相关的,而只是提出最接近文化中心原则的模式的那个部分是音乐的"概念"。因此这条关系线就从文化核心到达音乐概念,然后到达音乐行为,最后到达声音。(第16章)

这里所谓的价值有两重含义:所研究文化本身的价值观(主位),以及民族音乐学学科所奉行的价值观(客位)。前者如波斯古典音乐所奉行的价值观:

这些乐曲(波斯语为"古谢",*gusheh*)起初可以平等展示(例如为学生),都能够成为即兴演奏和作曲的基础,但在这一表层下,有一种关于音乐单元的周密的结构等级,这种等级的相对重要性取决于各种准则。个性特征是一种可以与之抗衡的价值观,它在社会行为各个方面都很重要,可以通过音乐即兴演奏所具有的中心地位,通过偏离准则所具备的音乐威望,而得到反映。意外这一与之相关的价值,也可以在音乐中意外因素拥有的中心地位和威望中得到反映,如调式中的转调手段以及不规则节拍即兴中节奏的不

可预测性。在非正式的社交场合中次序先后的重要性，在比较正式的场合里开场行为和个人的重要性，例如在学习材料和正式音乐会的重要部分其地位都有高下之分。（第16章）

黑足人文化中与音乐有联系的一些核心价值则是：

人们能够在传统的音乐和音乐行为中发现一些印第安人取向的价值。强调个人的独特性是很明显的，比如，每个人都想象可以在幻觉中学习自己的歌曲，形成自己的歌曲曲目，又如，也许传统音乐也有成为独立表演的音乐的倾向，或在集体表演时有避免声音高度混合的倾向。可以想象，勇敢与仪式中为一群人演唱相关，有时用即兴的歌词，而这种仪式也再现了肢体冲突中的勇气。慷慨则表现在赠送歌曲的体系中，即从其他部落借用歌曲以及将歌曲赠送给其他部落的意愿。（第22章）

而南印度乐队表演的大型音乐会“反映了古老的印度教社会结构，即种姓制，虽然不再像以前那么合法运转，但仍然明显存在”（第24章）。

一定的传统社会准则也会影响人们对音乐家的评价（L'Armand 1983）。这里有一个基本的假设，比如，[高种姓的]婆罗门可成为较好的独唱演员，低种姓阶层更适于伴奏，男人比女人更会即兴演奏。今天的音乐家意识到事实未必如此，但即使在本世纪初，这种部分地按照种性和性别分派音乐角色的方式，仍旧在起作用——至少能影响那些见多识广的观众对演员的最初期待。（第25章）

虽然同西方音乐文化的比较——即“对话”，在全书中无处不在，但作者没有归纳其价值观，幸而我们在他其他的论著中能看到（如“莫扎特以及西方文化的民族音乐学研究”，1989），即强调等级制、崇尚“大即是美”和个性。（见笔者“内特尔的结构主义人类学倾向”，汤2008）

至于学科本身所奉行的价值观，则是以平等主义观研究所有的音乐现象，无论是优秀的，还是普通的，而且“我们特别关注的音乐，来自社会-经济上处于下层的阶级、殖民地民族及受压迫的少数族裔，而非精英阶层的曲目”（第1章），即“用来认同自己身份的音乐”，“正是这些人组成了世上音乐生活的真正主流，让音乐成为文化的、人类普遍性的东西，构成了一种文化中能得到认可的日常音乐经历”，“每个人在一天或一生所经历的各种音乐现象都具有极大的意义”（第13章）。作者还批判了西方传统音乐学所奉行的“本真性”和“质量论”，认为不存在纯粹的、未经污染的“本真”风格，而“质量”——音乐的审美价值优先只是西方的价值观之一，并不具有普世性，如

黑足人认为“歌曲都是超自然的赐予”，不评价其优劣；伊朗人只认为音乐只有重要性与意义大小之分，无好坏之分。对这些文化“只说音乐有好有差并不能让我们获得足够的认识”（第25章）。显然，音乐审美价值不是普适认同的因素，只有意义才是无处不在的，而超乎纯审美之上的意义解读，正是文化阐释的目的所在，这里表现出作者——也包括整个民族音乐学学界——与西方传统的历史音乐学大相径庭的价值取向。

结　　语

综上所述，从“29”到“31”，两个写作文本间隔了整整四分之一世纪，关于两个版本的差异，作者在发给笔者的“自述”中作了清楚明了的陈述：

民族音乐学学者更感兴趣的是：广义的音乐与政治的关系，作为音乐行为决定因素的权力关系，性别关系，音乐如何变化、各种音乐之间如何互相影响；而对发现纯粹或本真的音乐不太感兴趣。他们还积极研究西方或现代文化中的音乐，也包括西方艺术音乐。（2009年7月8日电子邮件）

可以说，每一个新文本都是对前文本的阐释，每一个文本都是一个与其他文本相互对话的复杂系统，意义不再仅仅产生于一个文本内部，还产生于与其他文本的相互关系中。（赵 2006：638，639）通过互文性的比较，总体上可以说，民族音乐学许多概念的意义得到了延异，其写作的总体语境从文化人类学转向了文化研究和后殖民批评，但也保留了前一个时代文化人类学语境的很大一部分话语踪迹，删除了少数不合时宜的话语踪迹。具体而言，通过与前文本的互文比较，我们可以发掘出以下所隐含的深层意义及某些隐喻：

1）从“伦理”的角度消解了局内人－局外人的对立，并出现了局内人的本土人类学（如同“家门口的民族音乐学”）和主位－客位的“对话体”民族志写作；

2）跨地区的社会流动性要求重新考虑空间的概念，越来越多地研究并书写人群在全球散布、杂交的故事（移民、难民、全球化和流散地）；

3）另一种空间反思写作，即关注人们所占据的物质区域环境和人的身体（body）取向（如性别取向、生态系统、城市空间和媒介虚拟空间）；

4）既然物质世界（和身体）的理念引起极大关注，也暗示了从迪尔克姆（涂尔干）所认为的社会是一个自律系统的思想，转向自然科学也对社会和人类发生着作用这一思想（认知科学和社会生物学，如皮尔斯的符号学认知法以及音乐起源的生物学因素乃至生物音乐学等）。

以上趋势又可以归于古典人类学－民族音乐学写作的下列两类老话题：文化（或社会）是什么？人类是什么？当然不是处于孤立的社群和社会这类古典语境，而是放置于当下的全球化语境内。（以上部分参见庄 2008：677－682）内特尔进而通过术语选择、主题变动、民族志叙事、篇章扩充、意义阐释等策略环节，以其特有的口语叙事文体和一些修辞手法，令人信服地讲述了学科发展和印第安黑足人、伊朗人、南印度人以及西方文化的故事，由此为我们构筑了各种地方性知识，当然其中不乏全球化语境下西方的影响，由于可以将"全球化定义为现代性的全球投影"（出处同上：684），故民族志书写的重要内容必定是现代性——包括西方化（生活方式和政治、经济、文化理念）——在全球地方化的进程。

（原刊《音乐艺术》2010 年第 1 期）

参考文献：

1. Barker, Chris: *The Sage Dictionary of Cultural Studies*, London: Sage Publications, 2004.
2. Marcus, G. E. and Fischer, M. M. J.：《作为文化批评的人类学》，王铭铭等译，三联书店，1997。
3. Reed, Daniel: "Review for the Sudy of Ethnomusicology: 31 Issues and Concepts", *Journal of folklore Reserch*, 3. 2007.
4. 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2008。
5. "民族志新写作与历史重构的故事"，刊《民族音乐学与现代音乐史》，人民音乐出版社，2009。
6. "后现代语境与中国声音景观断想"——兼及"新格鲁夫"条目"音乐人类学：当代问题"，刊《音乐艺术》，2009/1。
7. 汪民安主编：《文化研究关键词》，江苏人民出版社，2007。
8. 赵一凡等主编：《西方文论关键词》，外语教学与研究出版社，2006。
9. 庄孔韶主编：《人类学经典导读》，中国人民大学出版社，2008。

“上海高校音乐人类学 E- 研究院”简介

“上海高校音乐人类学 E- 研究院”由上海市教委主办，依托上海音乐学院在国内外享有盛名的优势，以音乐人类学在中国的发展为主题，从国际语境中的音乐人类学观念和方法、中国视野中的传统音乐声像行为，以及上海城市及长江三角洲地域中的音乐文化三个方面进行研究。在与国际学界广泛交流的学术环境中，建立现代信息化工作平台，与国内外大学和研究机构的著名学者专家联手，整合和优化研究资源和人才，采用独立运营机制，强调学术的基础性、交叉性、前沿性和现实性，立足上海、扎根中国、放眼世界，围绕“中国视野的音乐人类学建设”为目标，开展扎实且具有创新意义的基础研究。

本书简评

新版（即本书美国伊利诺伊大学出版社 2005 年版）总结了民族音乐学领域完整的历史，代表了该学科的一个重要成果。它点出了民族音乐学的主要问题，追溯了它们的历史，进而反映出所获得的发展及其相关性，这项工作做得很精彩，甚至是史诗般的。

——艾伦·科斯科夫（Ellen Koskoff）伊斯特曼音乐学校（Eastman School of Music）民族音乐学教授以及《跨文化视角下的女性和音乐》（*Women and Music in Cross-Cultural Perspective*）主编

《民族音乐学研究》的修订版所获得的成就举世瞩目，其作者对该学科形成所起的作用无人堪比，他涉猎之广与权威性亦无人能及。新版的内容天衣无缝地融入原版，新加入的章节也堪称力作。

——安东尼·西格（Anthony Seeger）

ISBN 978-7-80692-488-4

9 787806 924884 >

定价：98.00元